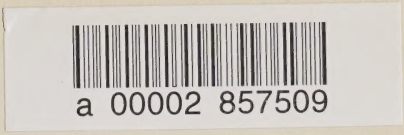
PN45
.T595
1928

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PN45
.T595
1928


a 00002 857509

This book is due at the WALTER R. DAVIS LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.

Form No. 513,
Rev. 1/84

THE UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL
LIBRARY

PURCHASED ON THE

DR. AND MRS.
JOSEPH EZEKIEL POGUE
ENDOWMENT FUND

УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ ШКОЛ I и II СТУПЕНИ

PN45
.T595
1928

Б. ТОМАШЕВСКИЙ

КРАТКИЙ КУРС ПОЭТИКИ

KRATKIĬ KURS
POETIKI

Допущено Научно-педагогической секцией Государственного ученого совета

UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
PROPERTY OF
LIBRARY
AT CHAPEL HILL

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ★ 1928 ★ ЛЕНИНГРАД

Государственное
Издательство
типография
ПЕЧАТНЫЙ
ДВОР
Ленинград
Гатчинская 26

У, 20. Гиз № 26829/л.
Ленинградский Областлит № 14524.
$9^1/_2$ л. Тираж 7000.

ПРЕПОДАВАТЕЛЮ-СЛОВЕСНИКУ.

В дореволюционной средней школе „изящная словесность“ занимала свое бесспорное, строго определенное место — и в плане обучения, и в плане воспитания. Программно оформленные в замкнутую систему фактов и обобщений, и старая история литературы, и старая теория словесности давали обширный материал, который в такой же мере был пригоден для отбора „слабых“, как и многочисленные исключения в грамматиках латинского и греческого языков. Воспитательные цели литературы также были ясны: внедрить в сознание учащихся мысль о литературе как о чем-то „вечном“, стоящем вне жизни и над жизнью, убеждение в „свободе“ творческого гения, представление о литературе как изящнейшем (и „свободном“) оформлении „общественной мысли“ эпохи („просвещенный“ век Екатерины, „возвышенный“ монархизм Карамзина, „трезвая“ мудрость Крылова, „национальность“ Пушкина, „светлая душа“ народа в Калиныче и Лукерье у Тургенева, Платоне Каратаеве у Л. Толстого и т. п.).

Для советской школы „большое наследие“ дореволюционной школы в литературоведении, как и в обществоведении, было совершенно неприемлемо. При необходимости строить заново, по новому определять цели, место, методы преподавания литературы на основах единой марксистской методологии в первые годы после революции, самое место литературы в школе, программный материал, методы преподавания не были ясно и точно очерчены, являлись предметом длительных дискуссий. Отсутствие стабилизированных программ, неясность взаимоотношений обществоведения и литера-

туры, приводившая иногда литературу в положение иллюстративного привеска к неоформившемуся до конца школьному обществоведению, всё это, в свою очередь, делало появление учебников по литературе психологически невозможным. Ухудшалось положение еще и тем, что марксистская методология литературы имела мало выдержанных и последовательных представителей среди педагогов, естественных и первоочередных составителей учебных пособий и руководств.

В настоящее время и программы ГУСа и авторитетнейшие литературоведы-марксисты пришли к выводу, что литература должна изучаться в трудовой школе как одно из искусств, на ее специфическом материале, с ее специальной техникой, особыми методическими приемами, обусловленными своеобразием материала и его социальной значимостью; но в то же время она должна изучаться как одна из сторон общего социально-исторического процесса, вне установления связи с которым историко-литературный процесс повисает в воздухе и изучение его в школе теряет положительный смысл. Вне этого социологически-осмысленного определения социальной значимости литературных фактов, всякое изучение „техники" литературного творчества (теория литературы), пропитанной психологизмом или формализмом, всякое изучение процесса „эволюции" литературы (история литературы) могут, конечно, иметь известную образовательную ценность как накопление фактов, приобретение ряда навыков, но и только.

Вполне понятна поэтому необходимость внимательного критического отношения ко всякому учебному пособию, которое мы, педагоги-словесники, собираемся дать в руки учащемуся. И чем лучше учебное пособие технически, в методическом отношении, чем несомненнее его научные достоинства, тем суровее, решительнее должна быть наша критика, чтобы объявленная НКП стабилизация программы по литературе не привела, в конечном счете, к превращению литературы в школьный „предмет" преподавания, с хорошими учебниками, но с малой убедительностью в его значимости для дела коммунистического воспитания.

Нужно приветствовать первый опыт советской школьной „Поэтики", который, по существу, явится первым

(и единственным пока) толковым учебным пособием по литературе для старшего концентра второй ступени. Формальная научность его гарантирована самым именем автора, которому принадлежит популярная в кругах высшей школы „Теория литературы". Но методологическое своеобразие этой работы должно быть строго учтено и осознано преподавателем-словесником, прежде чем он внесет „Краткий курс поэтики" Б. В. Томашевского в лабораторию или класс.

Сам автор в предисловии говорит об „упрощенных интерпретациях", о „расхождениях" его изложения с трактовкой некоторых вопросов в „научной литературе предмета", объясняя их как „следствие популяризации". Уже одни эти оговорки, сделанные, к сожалению, без конкретного указания „расхождений", требуют внимательного отношения педагога, ибо приспособление к школьным надобностям всякой науки, разумеется, является ее упрощением, сведением к наукообразию, но никакое школьное упрощение не должно быть вульгаризацией, отказом от принципиальных положений, не должно превращать науку в ее противоположность.

Прежде всего, самая тенденция построения поэтики как какой-то чисто теоретической науки, которую „не интересуют произведения как явления своего времени", с точки зрения марксистской методологии совершенно неприемлема.

В теоретическом плане литература для Б. Томашевского „некоторое мастерство", его интересуют лишь „те приемы, которые применил автор к созданию произведения"; отсюда и проистекает ряд положений, которые требуют сугубо критического отношения.

Уже самое определение литературы, попытка выделения ее из общей „словесной деятельности человека", без указания ее социального значения — методологически неверно.

Оперируя понятиями „обман", „ошибка" в определении прозы в широком смысле и понятиями „вымысла", „подобия действительности" в определении художественной литературы, автор приводит учащегося к остроумному (вполне возможному и естественному) вопросу: нельзя ли поставить знак равенства, хотя бы иногда, между „обманом" прозы и „вымыслом" поэзии?

И если возможно, то как выпутаться ему из авторских определений?

Не спасает, конечно, положения и ссылка на „потребность“ человека в литературе, „подобно той, какая вызвала существование музыки, живописи и других искусств“. Что это за „потребность“? В каком соотношении она стоит к общему процессу жизни? Таким образом, чисто „теоретический“ план привел автора к совершенно бессодержательным определениям, бесполезным в лучшем случае, а в худшем — и вредным, поскольку рекомендованное пособие будет прививать учащемуся взгляд на литературу как на нечто, от жизни оторванное.

Каково, например, научное значение в § 7 обобщенного утверждения, что „язык в стихах иной, чем в прозе“? Примеры, относящиеся к XVIII и XIX вв., с указанием на неупотребление в поэзии „низких“ слов, не совсем убедительны, так как и язык высшего общества той эпохи, язык салонных разговоров не (конюшенной расправы с крепостными, — этот велся, конечно, на языке „низких“ выражений) и язык научной литературы (не художественной прозы) также не терпел „низкого“ стиля. И утверждение о том, что „язык в стихах иной, чем в прозе“, данное вне связи с обществом, для себя творившим литературу на своем парадном языке, становится по меньшей мере бессодержательным.

Стремление автора оставаться в рамках „теории“ приводит его к таким положениям, которые в учебном пособии могут послужить источником печальных недоразумений, особенно если для них подготовлена почва предшествующим преподаванием литературы. В § 45, говоря о литературных жанрах, автор резонно утверждает, что „подробное описание жанров возможно только при историческом изучении литературы“. И в то же время в следующих параграфах (§ 46 — „Литературные школы и их стили“, § 47 — „Литературные жанры“ и др.) автор находит возможным делать такие утверждения: „*Источником* (курсив мой. *В. Д.*) классического стиля (в России XVIII в.) является французская литература XVII в. (Расин и Буало)“, „*источником* романтического движения в России являлась немецкая литература конца XVIII в. и начала XIX в.,

отчасти английская (Байрон) и французская (20-х и 30-х годов XIX века)", и еще: „*источником* новой поэмы является творчество Байрона, а потому на русской почве новая поэма представлена прежде всего „байроническими поэмами" и т. д. Неожиданный прорыв в историю литературы встречается и в других местах пособия, но история литературы мыслится здесь как „эволюция", протекающая в ряду исключительно литературных фактов, независимо от того или иного характера общественных отношений данной страны.

Но сказать, почему французский классицизм или немецкий романтизм могли стать и стали „источниками" русского классицизма и романтизма, говорить догматически об „источниках" — это даже не простое „описание" явлений, а их искажение.

В книге имеются и другие погрешности против материалистической методологии литературы. Так, автор неоднократно говорит о сдвигах в стиле, в употреблении тех или иных приемов, о смене жанров и т. п., но во всех этих случаях он всегда ограничивается простым „описанием" явления, не давая никакого указания на его историческую жизненную обусловленность. Например: „В настоящее время трагедии почти не пишутся", „в настоящее время не существует старых разделений между разными родами стихотворений" и т. п. А почему? Это остается без разъяснения.

Все наши критические замечания по адресу весьма ценной и полезной, при умелом пользовании ею, „Поэтики" Б. В. Томашевского вызваны опасением неразумного ее использования. Мы полагаем, что при выполнении следующих пожеланий книжка Б. В. Томашевского окажется ценным классным пособием.

Прежде всего, ни в коем случае не выделять занятия поэтикой, пользуясь соблазнительным наличием учебника, в особый законченный систематический курс с того или иного года старшего концентра второй ступени. Еще в 1918 г. в объяснительной записке к примерным программам по истории литературы для школ Союза Коммун Северной Области я настаивал на этом предложении и предостерегал от воскрешения схоластической теории словесности. В записке было указано, что сведения по теории литературы даются попутно и

в связи с изучением литературных произведений, что занятия теорией должны носить вспомогательный характер, что положения поэтики должны рассматриваться в историческом аспекте, в их обусловленности общим развитием стиля как законченного продукта определенной эпохи, определенных общественных классов. Только в такой постановке будет правильно воспринята общая проблема стиля, проблема социального смысла того или иного приема художественного творчества. Изучение литературы только как „некоторого мастерства" не может быть задачей общеобразовательной трудовой школы, как не может быть ее задачей изучение „мастерства" в музыке, архитектуре и т. п. Знание „теории" литературы нужно учащимся не столько само по себе, сколько для правильного осмысления художественного произведения в его социальном звучании, которое в литературе, по самому существу ее материала (слово — средство человеческого общения), неизмеримо значительнее и полновеснее, чем во всех других искусствах.

Не превращая занятий поэтикой в обособленный курс, преподаватель-словесник часть сведений из нее дает в младших классах второй ступени (и даже в последнем — первой), поскольку это будет вызвано потребностями преподавания (некоторые сведения из стилистики, о стихосложении и т. п.), отнеся более сложные вопросы и понятия к работе старших классов.

Мы особенно обращаем внимание товарищей преподавателей на недостаточность, с точки зрения марксистской методологии, общих определений, даваемых автором, по основным вопросам науки о литературе. Педагог всегда должен помнить, что эти определения и общие положения (что такое литература, язык поэзии, проблема заимствований и влияний, смена жанров и т. п.) даны автором пособия только в узком „теоретическом" плане и, как взятые вне связи с социальной жизнью литературного произведения, не дают понимания того или иного явления, ограничиваясь его чисто внешним описанием.

Перед преподавателем встает поэтому задача — переводить положения пособия из чисто теоретического плана в план исторический, осмыслить социальную обу-

словленность литературных явлений, определить характер звучания их в различной общественной среде.

При такой постановке работы многие сухие положения теоретической поэтики превратятся в ряд живых и интересных историко-культурных экскурсов в жизнь языка, литературы, самого общества, ими пользующегося. Так, напр., оставаясь в чисто „теоретическом" плане, Б. В. Томашевский об „архаизмах" повторяет то же самое, что написано в десятках старых дореволюционных учебников по теории словесности: „Наши старые слова-архаизмы, заимствуемые из церковно-славянского языка, всегда производят впечатление некоторой торжественности и приподнятости стиля". Между тем, в „историческом" плане с учетом реальных жизненных отношений это уже и в данный момент не совсем верно, а для завтрашнего дня даже и совсем неверно. Звучали эти архаизмы „торжественно", поскольку церковь и ее язык были действенными факторами культуры, поскольку церковно-славянский язык изучался в школе, поскольку библию и богослужебные тексты знали и стар и млад. А теперь? Что говорят юноше-комсомольцу, школьнику-подростку, свободному от гнета домашнего религиозного воспитания (а его уже нет в громадном большинстве рабочих семей) такие выражения, как фимиам курений, риза, лик, сонм, стогны и т. п.? Очевидно, к „теоретическим" положениям необходимы жизненные поправки: да, „торжественно", но только тогда, когда условия и предпосылки этой торжественности еще сохраняются в жизни. Иначе „теория" будет говорить о торжественности там, где „жизнь" видит смешное и глупое, неуместное.

Считаем не лишним сделать и следующее указание: не давать слишком много упражнений по одним и тем же отделам поэтики. Этот совет тем более необходим, что и без наличия дельного пособия многие педагоги-словесники слишком большое место отводили самоцельному — я бы сказал, нередко совершенно бесцельному формальному анализу. Наличие учебника еще более, конечно, может усилить это пристрастие. Наши наблюдения в ряде школ Ленинграда показали, насколько беспомощно и вредно в конечном счете это увлечение чистой „наукой; оно приводит к схоластической рутине

механического подсчета и уводит учащегося не только от постижения социального смысла произведения, но и от возможности его эстетического восприятия. Формальный анализ превращается в самоцель, становясь элементом убийственной школьной скуки.

При условии учета сделанных нами замечаний преподаватель-словесник будет иметь в „Поэтике" Б. В. Томашевского ценное учебное пособие, весьма пригодное как справочник в лаборатории языка и литературы, полезное и в обстановке классной работы, как дающее сводку и систематизацию положений, проработанных классом под руководством учителя. Книга написана весьма просто и ясно, с учетом новых достижений в области теоретической поэтики, с привлечением свежего современного иллюстративного материала; примерные задания, намеченные автором, в большинстве случаев живы и интересны, удачно сформулированы.

И если преподаватель-словесник сумеет сделать соответствующие поправки к основным методологическим уклонам книги, она окажется действительно полезным пособием в классах старшего концентра второй ступени.

Проф. *В. А. Десницкий.*

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА.

Существующие программы единой трудовой школы предусматривают уже на седьмой год обучения углубленное знакомство с литературными явлениями, предполагающее некоторую осведомленность в основных понятиях поэтики. Объяснительная записка к программе ГУСа указывает на следующие работы: „исследовательскую работу, анализирующую основные темы, особенности построения и круг образов, характер и настроение данного произведения; сопоставление отдельных черт в произведениях одного и того же автора; сопоставление характера творчества разных авторов“ (см. „Программы и методические записки единой трудовой школы. Выпуск третий, 1-й концентр городской школы II ступени“ 1927 года, стр. 90).

Еще более углубленным предполагается прохождение литературы в последних двух классах девятилетки: „*Углубленное изучение* литературы предполагает подход к последней *как к искусству*, т. е. как к системе образного мышления“ (то же, выпуск пятый, стр. 45). Хотя и рекомендуется, с одной стороны, „отказаться от изучения литературы как системы художественных приемов (формализм)“, но, с другой стороны, указывается, что „литературу нельзя отождествлять с историей общественной мысли, с публицистикой“, и указываются как предмет изучения „все компоненты произведения: композиция, пейзажи, бытовые картины, портреты, настроения и т. п.“. При этом отмечается: „Учащиеся должны знать, что основной образ-характер оформлен сложною художественною тканью, куда входят и другие образы и целый ряд элементов, выра-

жающих тот же основной психологический комплекс". Здесь же предлагается „разобрать основные образы творчества Гоголя в окружении всей художественной ткани, которая их оформила" (там же, стр. 46 и 51). Кроме того, как основная идея, освещающая изучаемый предмет, выдвигается положение, что *„литературный стиль* есть органическое единство *всех компонентов* художественного произведения" (стр. 46).

Ясно, что такая постановка преподавания требует еще более углубленного знакомства с поэтикой, необходимого при анализе художественных произведений, при выделении основных его компонентов и осознании основных элементов художественного стиля.

Предлагаемый курс поэтики имеет целью облегчить учащимся ознакомление с началами теории художественной литературы в пределах необходимого при прохождении курса литературы в трех старших классах школы-девятилетки. Как показала школьная практика, потребность в таком руководстве не вполне удовлетворяется существующими руководствами, так как они слишком трудны для прохождения в трудовой школе. Для школы требуется более элементарный учебник, согласованный с условиями прохождения литературы в классе.

Всякое элементарное изложение предмета, по природе своей сложного, всегда предполагает некоторое упрощение, иначе говоря искажение. Упрощенные интерпретации в значительной части являются рабочими гипотезами, призванными заменить толкование явлений, доступное пониманию более подготовленной аудитории; в частности трактовка некоторых вопросов поэтики предполагает более углубленное знакомство с началами лингвистики и истории литературы, чем это возможно в пределах школы II ступени. Вот почему некоторые вопросы, обойти которые не представлялось возможным, изложены не совсем так, как этого требовал бы более строгий научный подход к делу. Преподаватели, которым случится работать с данным пособием, должны учитывать это, когда они будут находить расхождения между объяснениями, здесь предлагаемыми, и теми, которые встречаются в научной литературе предмета. Эти расхождения не всегда объясняются принципиальной

позицией автора и часто являются следствием популяризацией предмета. По той же причине некоторые вопросы вовсе опущены, так как автор предполагал, что в некоторых случаях неведение предпочтительнее заведомо неверного или заведомо недоступного пониманию объяснения. Впрочем, большая часть опущенных вопросов не является чем-либо необходимым при изучении литературы в школе II ступени. Наиболее чувствительным является отсутствие законченной теории современного свободного стиха, но ее популяризация в настоящее время совершенно невозможна, и все подобные попытки пока приводили или к бессодержательным, мертвым и противоречивым формулам, или к сознательно неверной и неполной интерпретации фактов. Изучение теории свободного стиха в средней школе должно уступить место воспитанию чувства стихотворного ритма у учащихся, что достигается чтением стихов вслух или организацией вечеров декламации, для чего в современной школе имеется широкое поле.

По той же причине отведено очень мало места теории художественного образа. В современной научной литературе термин „образность" принимает различные толкования, не всегда доступные учащемуся в школе II ступени, так как они требуют знакомства с основами общей лингвистики. Однако, принимая во внимание указание программы ГУСа, что преподавание литературы должно исходить из формулы: литература „как система образного мышления",— один из начальных параграфов посвящен определению термина „образность" в разных применениях этого термина в науке о литературе; определения даны в пределах, допускаемых элементарностью изложения.

Всякое изучение в школе должно сопровождаться практической проработкой предмета. С этой целью в руководстве приведены в качестве образцов примерные упражнения по всем отделам книги. Эти упражнения ни в коем случае не следует рассматривать как конкретные задания, вполне готовые для классовой проработки. Составитель не имел в виду создания задачника по поэтике. Эти упражнения предназначены для того, чтобы облегчить труд словесника в изобретении школьных работ. Эти упражнения должны быть пред-

варительно проработаны преподавателем в согласии с местными условиями прохождения курса: задания должны быть конкретизированы и разработаны в форме более или менее детальной программы работы; литературные образцы, условно указанные здесь, заменены теми, над которыми ведется работа в классе, и т. д. Автор полагает, что для указанной цели приведенные темы упражнений могут принести некоторую пользу. Слишком точно и узко поставленные темы могли бы оказаться непригодными в конкретной школьной обстановке.

При разработке программы классных упражнений рекомендуется придерживаться некоторой последовательности: в первой стадии достаточно приучать учащихся к терминам поэтики, научить их распознавать обозначаемые терминами явления. Хорошо уже, например, если в этой стадии учащиеся будут безошибочно отличать метафору от метонимии, хорей от анапеста. Таким образом создается привычка к классификации и спецификации явлений, необходимая предпосылка научного осмысления предмета. Но необходимо отчетливо помнить, что это лишь начальная стадия ознакомления с предметом. Остановиться только на усвоении номенклатуры значит превратить науку в чистейшую схоластику. После того, как ученик приучится к распознаванию явлений, к их распределению по внешним морфологическим признакам и к их описанию, необходимо немедленно перейти к функциональному их изучению, к разъяснению, каким стилистическим и композиционным задачам служат отдельные поэтические приемы, в каком отношении они находятся друг к другу и к художественному единству целого произведения. Именно на этой стадии изучения только и возможно проверять на живом анализе литературных памятников положение программы ГУСа, что „в основе художественного произведения лежит *определенная* психологическая направленность, определенное мироощущение, *психологический комплекс,* который и организует всю его художественную структуру". В этой стадии изучения определения и описания должны уступить место истолкованию и детальной классификации явлений (ибо правильная классификация предполагает, что для выбора основания

классификации произведен рациональный разбор материала и распределение производится по существенным признакам, связанным с вопросом о художественной целесообразности отдельных элементов произведения). Здесь же необходимо ознакомление аудитории со своеобразностью применения внешне сходных художественных средств у разных писателей, что связано с изучением художественной индивидуальности поэтов. Ясно, что подобное изучение должно быть строго согласовано с прохождением общего курса литературы и проводиться не в качестве отдельного предмета, а лишь как способ анализа литературных памятников, попутно с их всесторонним историко-литературным изучением.

Что касается круга литературы, привлеченной в настоящем руководстве в качестве материала для примеров и упражнений, то составитель старался придерживаться литературы, указанной в программах ГУСа и приводимой в хрестоматиях и рабочих книгах по литературе, принятых в школе II ступени, рекомендуемых ГУСом и Главсоцвосом НКП (см. третий выпуск программ для школ II ступени). Лишь в очень немногих случаях пришлось выйти за пределы этой литературы (так, напр., среди указанной ГУСом литературы не нашлось примера классической трагедии, знакомство с которой необходимо для усвоения теории драмы и для понимания своеобразия театра XIX века).

Ленинград.
27 февраля 1928.

ВВЕДЕНИЕ.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ.

§ 1. Сказать, что такое литература, можно только на основании широкого изучения человеческой истории. Не следует думать, что под этим словом разумеется какое-то единое, раз навсегда определенное явление. История человеческой культуры показывает, что то, что мы называем литературой, возникло из таких явлений, которые, с нашей современной точки зрения, на литературу едва похожи. Эти явления развивались и изменялись по мере того, как развивалась и изменялась форма человеческого существования. Примитивная песенка первобытного человека, иногда представлявшая собой мало осмысленный подбор звуков в такт трудовому процессу, уже является корнем литературы и из нее развиваются музыка и поэзия. Игры и хороводы у древних народов, сопровождавшие их празднества, связанные то с началом или концом полевых работ, то с войной или охотой, то с семейными событиями вроде свадьбы или похорон, являются одновременно и началом литературы и началом культа (религии). В дальнейшем своем развитии подобные явления приобретали разные формы и разное назначение в жизни человека. Обнять одним определением все формы литературы во все времена немыслимо и совершенно бесцельно: только в историческом изучении жизни человеческого общества раскроется, чем была литература в разные времена. Такое общее определение, помимо того, и невозможно: сходные явления в разное время то относились к литературе, то исключались из нее. Каждый век имеет свое определение литературы. Здесь нам важно не общее определение литературы, а только некоторые признаки

ее, с которыми придется считаться в дальнейшем. И эти признаки имеют относительное значение: каждая эпоха вкладывает в них свой смысл и свое значение.

Литература (или — что то же — словесность) относится к *словесной* деятельности человека. Человек пользуется словом в первую очередь для практических целей общения с ближайшими лицами. Язык или речь есть способ передачи от человека к человеку мысли. Эти мысли возникают в обстановке повседневной жизни; так же возникает и потребность в их передаче. Обычная форма передачи — это разговор двух лиц или *диалог,* который имеет различный характер в зависимости от того, чем он вызван. Когда человеку надо приказать, спросить, посоветовать и т. п., он пользуется речью. Точно так же человек испытывает потребность в речи, чтобы поделиться новыми сведениями, впечатлениями и соображениями.

В большинстве случаев эти разговоры возникают во вполне определенной обстановке и только в такой обстановке имеют смысл, значение и интерес. Проходят условия, вызвавшие разговор, и то, что было сказано, перестает занимать кого бы то ни было. Разговор забывается, исчезает.

Но иногда сообщение имеет длительный интерес и притом не для какого-нибудь одного собеседника, а для широкого круга лиц. Тогда сообщение это выражается в форме речи уже не диалогической, а так называемой *монологической,* т. е. речи, не обращенной к определенному единичному человеку, не прерываемой его вопросами и замечаниями, а развивающейся самостоятельно, путем последовательного изложения предмета сообщения. Тот, кто создает такую речь, т. е. *автор,* принимает меры к тому, чтобы она не исчезла и могла быть сообщена всем интересующимся. Такую речь записывают, печатают, заучивают и т. д., т. е. принимают меры к сохранению и передаче ее. Такое словесное построение называется *литературным произведением.* [1] Литературные произведения, взятые вместе,

[1] В старых литературах и в драматических произведениях пользуются диалогической формой, т. е. формой беседы (напр. формой вопросов и ответов). Этот литературный диалог существенно отличается от обыкновенного тем, что читатель или зритель, для которого он

образуют литературу. В одном роде литературы словом пользуются только как средством для точного выражения сведений о внешнем мире, для доказательства той или иной мысли, для внушения того или иного убеждения и т. п. Эти сведения, мысли и убеждения тесно связаны с внешним миром или с деятельностью человека. Таковы ученые сочинения, политические статьи, учебные книги и т. п. Это — область *нехудожественной литературы,* или *прозы* в широком смысле этого слова. В нехудожественной литературе автор ставит своей задачей — соответствие действительности в каждом отдельном утверждении и сообщении. Если этого соответствия нет, то, значит, автор заблуждается, ошибается или обманывает. Во всех этих случаях сочинение его теряет свою цену.

Но есть другая область литературы, в которой автор, вместо того, чтобы делиться сообщениями о действительном, говорит лишь о вещах, *подобных* действительным, на самом же деле о вещах, вымышленных, но вымышленных так, что они возбуждают в других интерес и такого рода чувства, какие человек переживает в действительной жизни. У людей есть потребность к такого рода литературе, потребность подобная той, которая вызвала существование музыки, живописи и других искусств. И подобная литература является тоже одним из видов искусства. В отличие от нехудожественной литературы ее называют художественной, или *поэзией* в широком смысле этого слова. В настоящем курсе речь будет итти только о художественной литературе.[1]

предназначается, в нем непосредственно, сам от себя, не участвует. Хотя в таком диалоге и подражают разговору, но строят его так, чтобы он представлял интерес и смысл не для воображаемых собеседников, а для всякого читателя и зрителя. Следовательно, и он обращен не к определенному лицу, а ко всякому, кого он интересует. Ср. вопросы и ответы в учебниках.

[1] Слова „поэзия“ и „проза“ впредь не будут употребляться в том широком значении, в каком они употреблены в § 1, так как о прозе в этом смысле дальше речи итти не будет. Эти два слова, кроме широкого значения, имеют еще другое, более узкое значение: прозой называется то, что написано не стихотворной речью, поэзией — то, что написано стихами. Об этом смотреть дальше в § 20.

§ 2. Изучать художественные произведения можно различно. Главных подходов два: исторический и теоретический. Историк, изучая литературу, рассматривает каждое отдельное произведение в его обстановке, изучает, чем оно связано с окружающим, какие причины побудили его появиться, как оно относится к другим произведениям, появившимся в те же годы, как оно воздействует на окружающих и какое влияние оно оказало на дальнейшее. Каждое произведение является предметом особого изучения, как нечто цельное и связанное с социальной средой, его породившей.

Другой подход — теоретический. Здесь нас не интересует произведение как явление своего времени. Нас интересует оно лишь как результат применения общих законов создания художественного произведения. Время учитывается, лишь в той степени, в какой эти общие законы сами по себе не неизменны, и каждая новая эпоха по своей системе литературы отличается в общем или в частностях от другой эпохи. Теоретик рассматривает литературу как некоторое мастерство, способное выполнять разнообразные заказы своего времени. Его интересуют *способы,* которыми автор добивается своих результатов, а также то воздействие на читателя, которое производит применение этих способов на практике.

Эти способы называются художественными или литературными *приемами.*

Наука, изучающая литературные приемы и их воздействие на читателя (их *функцию*), называется поэтикой.

Способ изучения приемов — их описание, с указанием цели, для которой описываемые приемы употребляются.

ЧАСТЬ I.

НАЧАЛА СТИЛИСТИКИ.

ЯЗЫК КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СРЕДСТВО.

§ 3. Каждое искусство пользуется своими средствами для передачи художественного замысла и для создания художественного произведения. Музыка пользуется для этого звуками (инструментов, пения и т. п.), живопись — красками, скульптура — пластическим матерьялом, глиной, бронзой, мрамором и пр.

Литература пользуется для создания своих произведений *языком*. Поэтому, прежде чем приступить к изучению литературного произведения, необходимо ознакомиться, как пользуется писатель языком и как он достигает того, чтобы подбором слов и выражений передать свой замысел читателю, внушая ему то впечатление, которое входит как необходимая составная часть в этот художественный замысел.

Те средства языка, какими пользуется писатель для достижения необходимого *эфекта*, называются *выразительными средствами языка*. Этими выразительными средствами языка пользуются не только при создании художественного произведения, но и во всякой речи; но в художественном произведении некоторые приемы приобретают такое значение, которого они не имеют в обыкновенных, обыденных формах речи.

Речь состоит из звуков, сочетаемых в слова. Слова в свою очередь сочетаются в фразы.

Каждый художник слова по-своему пользуется различными приемами сочетания звуков, слов и фраз и по-своему умеет заставлять эти сочетания передавать его художественный замысел.

Такая речь, несущая на себе отпечаток художественного *своеобразия*, называется *стилем*. [1]

Та часть поэтики, которая изучает выразительные средства, пользование которыми дает возможность художнику достичь этого своеобразия, называется *стилистикой*. Сюда входят вопросы о том, как художник пользуется подбором слов, как из этих слов он строит предложения и какую роль играет звук человеческой речи в художественном произведении. Все эти вопросы необходимо изучать в отдельности.

При этом нельзя упускать из виду, что человеческая речь есть не что иное, как средство передачи мысли. Поэтому всякое выразительное средство, всякий стилистический прием необходимо оценивать с точки зрения той работы мысли, какую они вызывают.

Стиль художественного произведения, во-первых, должен удовлетворять общим условиям всякой литературной письменной речи; таких общих условий два: ясность и чистота. Требование ясности заключается в том, чтобы текст с одной стороны полностью выражал мысль автора, а с другой — не допускал никаких толкований, кроме того, какое предусмотрено автором. Поэтому опытный писатель должен заранее предусмотреть все возможные способы понимания его слов и избегать выражений, допускающих неверные толкования, т. е. избегать двусмысленностей. Эти двусмысленности происходят от употребления слов, имеющих несколько значений, и от неясных оборотов синтаксиса (особенно при неудачном пользовании местоимениями). Так, неясны фразы: „он удачно сплавил бревна“ и „Иванов сказал Петрову, что он забыл его позвать“. В первом случае слово „сплавить“ может иметь одно из двух значений: выгодно избавиться (в данном случае продать не особенно добросовестно) или переправить сплавным путем по течению реки (есть еще одно значение, здесь неприменимое: соединять, размягчая нагреванием, стоплять металл); во втором случае не ясно, кто именно забыл, Иванов или Петров.

[1] Слово „стиль“ здесь употребляется в узком значении и в этом значении оно будет употребляться на протяжении всей первой части книги. В третьей части будет указано другое, более широкое значение этого слова.

Требованию ясности подчинено и другое требование — чистоты языка. Возникает оно из необходимости выражать свои мысли на общепринятом языке. Эта необходимость особенное значение имеет для письменной речи. В разговорной речи, кроме слов, мы располагаем такими средствами, как голос, мимика, жесты; в разговоре мы рассчитываем на понимание собеседника и по его ответам проверяем, понял ли он нас. Эти средства отсутствуют в письменной речи. Она должна быть сама по себе понятна для всех. Поэтому необходимо употреблять только те слова и обороты речи, которые понятны для всех, общеприняты. Кроме того, в письменной речи неудобны многие обороты разговорной речи, так как они получают свое значение только при определенном их произношении, между тем как в письме мы не в состоянии указать на способ произношения фраз. Поэтому необходимо строить речь так, чтобы она была ясна в чтении; для этого нужно строго соблюдать грамматику литературного языка и проводить это последовательно везде и всегда. Таким образом, искусство писателя состоит в умении избегать неясных и неправильных оборотов речи...

Однако и при полном соблюдении законов языка у писателя остается большая свобода в выборе оборотов. Опытный писатель не останавливается иногда и перед нарушением грамматических правил, но всегда сделает это так, что читателю будет ясно не только нарушение правил, но и то, что это нарушение допущено автором сознательно, и ясна будет цель, с которой допущено нарушение.

Указанные требования применяются ко всякой письменной речи, будь это рассказ, учебник, статья или ученическая работа. Но в художественном произведении речь должна отличаться особой степенью выразительности. Для достижения ее пользуются особыми рассматриваемыми в стилистике поэтическими приемами.

В первую очередь рассмотрим вопросы о том, как пользуются при передаче художественного замысла *словом*.

СЛОВО КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО.

§ 4. Когда мы слышим какое-нибудь слово, у нас возникает мысль о каком-нибудь предмете или явлении.

Обратно, когда мы думаем об этом предмете или явлении, то мы мысленно произносим это же слово. Иначе говоря, между словами и различными состояниями нашего сознания (представлениями о том или другом) существует связь. Те представления, которые в нашем сознании связаны с отдельными словами, называются *значениями слов*. При этом в большинстве случаев представления, возникающие при том или ином слове, связываются нами не с единичными предметами и явлениями, а с целой группой подобных предметов или явлений. Так, когда мы говорим слово „лошадь", то с этим словом возникает представление не об одной только лошади, а о „лошади вообще", т. е. мы знаем, что это слово *применимо* к очень многим животным, имеющим между собой то общее, что все они — лошади. При этом, вдумываясь в слово, мы чувствуем, что в первую очередь представляем себе те признаки, которые наиболее *характерны* для обозначаемого словом. Но, кроме того, может возникнуть несколько более смутное представление о тех признаках предмета, которые для него *обычны*. Первые признаки мы назовем *главными* признаками значения слова, другие — *второстепенными*. Иногда (и это бывает довольно часто) одно и то же слово имеет несколько значений. Так, слово „полотно" может обозначать и льняную ткань и полотно железной дороги. Иногда мы чувствуем связь между этими значениями, в других же случаях никакой связи не имеется, и мы имеем, собственно, два слова, совпадающие в своих звуках. Так, слово „соль", кроме обиходного значения, имеет другое — известной ноты в гамме. Такие слова с разными значениями, но одинаково звучащие, называются *омонимами*. С другой стороны, могут быть слова, имеющие одинаковые или чрезвычайно близкие значения („путь" и „дорога"). Такие слова называются *синонимами*. Совершенных синонимов почти не бывает, и в большинстве случаев существуют очень тонкие различия в значении и употреблении синонимов. Писатель, стремящийся к совершенной ясности и точности, должен делать строгий выбор между синонимами и брать то слово, которое более всего отвечает замыслу. В случае употребления омонима, он должен озаботиться, чтобы окружающие слова вполне определяли, какое именно значе-

ние он придает слову, чтобы избежать двусмыслицы или „каламбура".

Но слова вызывают в нас не только представления о предметах. Многие слова определяют также и наше отношение к предмету, те чувства, или *эмоции,* которые в нас данный предмет вызывает.

Мы прочли книгу, и она нас не удовлетворила. Мы можем сказать: „плохая книга" и скрыть наши эмоции. Можем сказать: „дрянная книга" и тем выказать презрение к ней. Можем сказать: „мерзкая книга" и этим выразить свое негодование. Про неработоспособного ученика можно сказать: он *вяло работает,* он *ленив,* он *лодырь.* Всё это выражает одно и то же, но каждое из этих слов вызывает свои эмоции. Слова „кушать", „есть", „жрать" и „шамать" — синонимы. Но произносятся они с различным чувством. Есть слова, значение которых очень смутно, но которые хорошо выражают эмоции. Таковы бранные или, наоборот, ласкательные слова.

Кроме того, необходимо различать, в какой среде и в какой обстановке употребляются те или другие слова. Мы знаем, что в городе говорят иначе, чем в деревне; в заводской обстановке употребляются слова, связанные с трудом и его орудиями, непонятные в других условиях; в школе существуют свои „школьные" словечки, которые в других местах не употребительны. Некоторые слова очень живо напоминают нам о тех условиях, в которых они произносятся, или о тех людях, которые эти слова употребляют. Речь, состоящая преимущественно из слов, употребительных лишь в определенной среде и в определенных условиях, называется *говором.* Писатель, подбирая слова в своем произведении, должен учитывать и значение слова, и эмоции, им вызываемые, и ту среду и обстановку, в которой *бытует* это слово, т. е. тот говор, к которому слово принадлежит.

ОТБОР СЛОВ РАЗЛИЧНЫХ ГОВОРОВ.

Архаизмы. Варваризмы.

§ 5. Очень часто писатель, чтобы повысить выразительность своей речи, вставляет в свое произведение отдельные слова, вообще не употребительные в разговоре обра-

зованных людей (говорящих на так называемом „литературном“ языке).

Из числа таких неупотребительных в разговорной речи слов, встречающихся в художественных произведениях, одно из первых мест занимают заимствования из старых говоров, так называемые *архаизмы*.

Русские получили готовую письменность на древнеболгарском языке. Около восьми веков этот древнеболгарский язык был литературным языком в России. На нем писались книги и говорили образованные люди. Правда, под влиянием русского народного языка он несколько изменился за это время. Начиная с XVIII века наша светская литература перестает пользоваться этим языком и обращается к живому московскому наречию. Старый литературный язык остался достоянием духовной и церковной литературы, почему и называется он церковно-славянским.

Однако новый литературный язык, основанный на московском наречии, не является чистым народным говором. В него проникли многие церковно-славянские слова и обороты. Слова эти относятся главным образом к выражению отвлеченных и возвышенных понятий, для которых не было соответствующих слов в обиходном народном языке. Поэтому наши старые слова-архаизмы, заимствуемые из церковно-славянского языка, всегда производят впечатление некоторой торжественности и приподнятости стиля. Напр.:

И вот теперь за повод дней берусь я,
За повод дней, что раньше нас *влекли*.
Иду на мир — и на тебя, мамуся,
Я, пьяный радостью *властителей* земли.
. . . . . .
И вот умею я всё видеть так, как надо,
Лучами глаз своих *пронзить* любой *покров:*
Провидеть в фабрике — веков *грядущих* радость,
Увидеть в золоте — сочащуюся кровь...

Безыменский.

Архаизмами особенно бывает богата стихотворная речь, вообще требующая некоторой торжественности стиля.

Другим источником, откуда заимствуются слова, являются иностранные языки. Современный литератур-

ный язык пестрит иностранными словами. Такие слова, как „пролетарий", „коммунист", „социализм", „федерация", „комиссариат", „комитет" и т. п., заимствованы из иностранных языков. Подобные заимствования называются *варваризмами* (от слова „варвар", которое первоначально означало „иностранец").

Поэт иногда употребляет в своих произведениях варваризмы, и притом не только такие, которые уже вошли в язык и употребляются наравне с русскими словами, а также и те, которые непривычны в разговорной речи. Так, Тихонов, в своем стихотворении „Сами", описывая действие, происходящее в Индии, употребляет индусские имена и слова:

— Где слыхал ты всё это, несчастный? —
Усмехнулся Сами лукаво:
— Там, где белым бывает опасно:
В глубине *амротсарских* лавок.
У купцов весь мир на ладони.
Они знают все мысли *судра* (т. е. раба)
И почем в *Рохилькэнде* кони
И какой этот Лэнни мудрый.

Здесь как варваризм „судр", так и непривычные для нас имена „Амротсар", „Рохилькэнд" и затем имя Ленина в искаженной форме „Лэнни" употреблены с целью создать впечатление индусской обстановки, т. е. для передачи *местного колорита*.

Упражнения к § 5.

I. Найти варваризмы и архаизмы в „Евгении Онегине" и „Медном Всаднике" Пушкина. Заменить их синонимами из современного русского литературного языка. Заметить, как изменится стиль соответствующих мест.

II. Найти варваризмы и архаизмы у современных поэтов Безыменского и Маяковского („150 000 000").

Слова различных говоров русского языка.

§ 6. И варваризмы и архаизмы свидетельствуют об обращении к чужим языкам — или к языкам чужих народов, или к мертвому языку предков. Но в самом русском языке имеется много говоров, свойственных различным группам населения. Так, крестьяне в деревнях говорят совершенно иначе, чем городские жители, при этом в

разных местах РСФСР говорят по-различному. На севере „окают", т. е. говорят на „О", на юге „акают". В Псковской губернии встречаются слова, которых не поймут на Поволжьи. В некоторых губерниях говорят „орать", а в других „пахать". Кое-где говорят „сосед", а в других местах „шабёр". Все такие разновидности русского языка, которые употребляются в деревнях различных местностей, называются наречиями, или *диалектами*. Писатель, который хочет изобразить деревню и говор деревенского жителя, обязательно вставляет в речь слова из диалектов, т. е. *диалектизмы*.

Так, Короленко, изображая Ветлужский край (в рассказе „Река играет"), старается передать наблюденные им особенности говора ветлужан:

— Ну? — говорит баба злобно, подходя вплоть к Тюлину.

— Че еще нукаешь? Что тебе, бабе, нужно? — спрашивает Тюлин.

— Чё-инò, спрашиват еще... Лодку давай! Чай через реку ходу-то нету мне, а то бы не стала с тобой, с путаником, и баять...

— Ну-ну! — с негодованием возражает перевозчик. — Что ты кака сильна пришла. Разговаривашь...

— А что мне не разговаривать? Залил шары-те... Чего только мир смотрит, пьяницы-те наши, давно бы тебя, нéгодя пьяного с перевоза шугнуть надо. Давай, слышь, лодку-те!

— Лодку. Эвон парень тебя перемахнет... Иванко, а Иванко, слышь. Иванко-о... А вот я сейчас вицей его, подлеца, вытяну...

Точно так же своеобразным говором отличается речь людей, связанных с какой-нибудь профессией. Так, фабричный язык пестрит названиями разных инструментов и работ:

Люблю я зарево вагранок, —
В нем небо звездное ясней,
Люблю куски стальных болванок,
Меж пальцев превращенных в змей.

М. Герасимов.

А выше в объятиях кронштейнов пели валы. Ремни шелестели, шушукались и бойко хлестали по шкивам концами вшивальщиков. Из водянок на резцы падали капли перламутра, и к трансмиссиям плыли пропитанные железом струи пара. Каленые точила языком лизали сталь, а наждачные с визгом кидали снопы звезд.

Н. Ляшко.

Живей, рубанок, шибче шаркай,
Шушукай, пой за верстаком,
Чеши тесину сталью жаркой,
Стальным и жарким гребешком!

В. Казин.

Кроме того, в различных общественных слоях наблюдается свой говор, свои словечки; так, совершенно особенной является речь полугородского населения, которое не вполне владеет литературным языком. Писатели часто изображают речь этого слоя (см. рассказы М. Зощенки). Ср.:

Вот один мужик на станции про себя рассказывал. Сколько ему по разным городам шманаться пришлось. И говорит: планида у меня такая беспокойная.

Сейфуллина („Правонарушители".)

Упражнения к § 6.

I. Найти диалектизмы в „Барышне крестьянке" Пушкина. Обратить внимание на то, что повесть Пушкина приписывает Лизе (Акулине) более литературную речь, чем это обусловлено обстоятельствами рассказа.

II. Найти в рассказе Короленко „Чудная" слова, характерные для говорящих лиц, выведенных автором, и показывающие, к какой среде эти лица принадлежат.

III. Разобрать словарь действующих лиц комедии Островского „Бедность не порок".

Слова разных литературных стилей.

§ 7. Литературный язык не является совершенно одинаковым в разных произведениях, точно так же, как он не одинаков в различных слоях общества и в различных условиях речи. Язык в стихах иной, чем в прозе. Существуют разные стили, с особенным словарем для каждого, причем слова одного литературного стиля с большим трудом проникают в произведения другого стиля. Это особенно заметно в литературе XIX века. Наоборот, в современной литературе происходит постоянное смешение словарей, и различные слова свободно проникают из одного рода в другой.

В свое время далеко не все слова могли употребляться в поэзии. Слова обиходного, бытового разговора считались слишком „низкими" и допускались только в прозаических сочинениях. В стихах этих слов не употребляли, так как стихи писались особенным, торжественным языком, с большим количеством славянизмов и с полным исключением всего „низкого". Так же точно

новые слова, вызванные изменением быта (по большей части варваризмы), долгое время оставались только в разговорной и прозаической речи и лишь постепенно проникали в более высокие литературные роды и попадали в стихи.

Тем не менее поэты разных времен иногда пользовались в стихах словами обиходными, причем эти слова резко выделялись в стихотворной речи, как чуждые ей, нарушающие общую приподнятость стихотворного стиля. Так, напр., в XVIII веке слово „лошадь“ было воспрещено в поэзии. Пушкин иногда употреблял его:

Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь.

Но в тех случаях, когда стихи его приобретали особо торжественный тон, он избегал его, заменяя словом „конь“:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыты?

(„Медный Всадник“)

Допущение в стихах слов, вообще присущих только прозе, называется *прозаизмом:*

Я снова жизни полн; таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Пушкин.

В настоящее время поэты прибегают к прозаизмам на каждом шагу. Впрочем, и до сих пор некоторые слова кажутся в стихах неуместными.

С другой стороны, писатели иногда создают новые слова, если в существующем запасе слов русского литературного языка они не находят равного по силе выражения. Такие новые слова называются *неологизмами.* Для того, чтобы неологизм был воспринят читателем и был им понят, необходимо, чтобы читатель отдавал себе отчет, каким образом составлено это новое слово. Например, Маяковский пишет: „Россию могилами *выгорбил* монарх“. Слово „выгорбил“ мы понимаем отчасти из общего смысла фразы, а главным образом потому, что мы понимаем, что корнем этого слова является „горб“, от которого оно образовано, так же, как „вызолотил“ от слова „золото“. Таким образом, чтобы воспринять неологизм, нужно понять, как он сде-

лан. Неологизмы создаются, так сказать, на глазах у читателя. Они и производят совершенно особое впечатление потому, что читатель присутствует при их создании. Характер этого впечатления зависит от того, каким способом сделано новое слово, т. е. от того впечатления, какое производят слова, по образцу которых сделан неологизм.

Упражнения к § 7.

I. Найти в стихах Маяковского слова, которые кажутся прозаизмами.

II. Разобрать неологизмы Маяковского. Указать при этом, от каких корней, при помощи каких частиц (суффиксов и приставок) составлены эти неологизмы, подыскать старые слова, образованные от других корней при помощи тех же частиц, и заметить, как эти слова употребляются в поэзии; попробовать заменить неологизмы равнозначными словами или выражениями, обратить при этом внимание на стилистические изменения текста; разобрать, каким путем мы доходим до понимания смысла отдельных неологизмов: понятны ли они, взятые отдельно (вне контекста), или о значении их можно догадаться только из общего смысла тех фраз, в которых они употреблены.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, СВЯЗАННЫЕ СО ЗНАЧЕНИЕМ СЛОВА.

Сравнение.

§ 8. Задача художника слова состоит в воплощении своего замысла путем сочетания слов. Но, сочетая слова, автор сопоставляет значения. Столкновение различных значений может иметь различный характер и производить различные впечатления.

Для художественной речи обычен прием сопоставления двух разных значений для того, чтобы этим сопоставлением подчеркнуть в одном из них ту или другую сторону.

Есть старенькие, старенькие мамы...
Пусть мы в борьбе сжигаем наши дни,
Они вдруг в памяти, наполненной громами,
Мелькнут, как чуждые, но теплые огни.

Безыменский.

В этих стихах упоминание об огнях не связано с основным ходом главной мысли. Эти огни упомянуты только для того, чтобы их сопоставить с воспоминанием о матери. Такое сопоставление называется *сравнением.* Задача сравнения заставить читателя живее почувствовать написанное. Здесь автор упоминает об этих огнях потому, что они у него вызывают те же чувства, те же *эмоции,* что и воспоминание о матери. Но, в то время, как таким образом автору удается просто и кратко сообщить об этих эмоциях читателю, ему потребовалось бы долго говорить, если бы он захотел точно пересказать свои чувства. Задача сравнения — внушить читателю авторское отношение к предмету главного повествования путем упоминания сопоставляемого предмета, вызывающего подобное же к себе отношение. Сравнение основывается не столько на сходстве самих сравниваемых предметов (мать и огонек), сколько на сходстве авторского отношения к сравниваемым предметам.

Таким образом, сравнение отвлекает читателя от главной нити изложения и обращается к его воображению. Читатель принужден представить себе что-то постороннее сообщаемому, разыскать сходство с излагаемым и таким способом воспринять авторское отношение к главному предмету. Подобное представление, сопоставляемое с предметом главного сообщения, называется *образом.* Речь, обильная сравнениями, называется *образной.*

Однако это не значит, что каждое сравнение требует, чтобы мы полностью вообразили во всех возможных подробностях то, с чем в сравнении автор сопоставляет главный предмет. „Образность" заключается лишь в том, чтобы дать направление нашему отношению к предмету, нашим эмоциям, и требует только воспоминания об общем впечатлении от того предмета, с которым делается сравнение.

Для того, чтобы сравнение было полное, необходимо, чтобы было названо: 1) что сравнивается, 2) с чем сравнивается, 3) основание сравнения, т. е. тот признак, который дает возможность сделать сопоставление. Напр.: „Земля, круглая, как шар". Здесь земля сравнивается с шаром на основании того, что оба предмета одинаково круглы. Ср. „всё это ясно, как простая гамма"

(„Моцарт и Сальери“ Пушкина). Если опустить основание, то получим сокращенное сравнение: „земля, как шар“. В таком случае читатель принужден догадаться, в каком отношении сравниваются оба предмета.

Сравнение может быть выражено при помощи союза „как“: „коса вьется, как змея“, или при помощи творительного падежа: „коса вьется змеей“; кроме того, может быть выражено при помощи сравнительной степени прилагательного, выражающего основание сравнения: „лица ярче роз“. Наконец, встречается *отрицательное* сравнение:

Не серна под утес уходит,
Орла послыша тяжкий лет:
Одна в сенях невеста бродит,
Трепещет и решенья ждет.

Пушкин („Полтава“).

Отрицательные сравнения чаще всего встречаются в народной поэзии:

Не сырой дуб к земле клонится,
Не бумажные листочки расстилаются:
Расстилается сын перед батюшком;
Он и просит себе благословеньица.

(„Былина об Илье Муромце“).

Иногда сообщение о том, с чем сопоставляют главный предмет изложения, развивается в совершенно самостоятельный отрывок, в деталях рисующий новую картину. Такое сравнение называется *распространенным.*

Например:

Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Всё было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучками там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая клюшница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном, дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоющим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетали вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о дру-

гую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами.

Гоголь („Мертвые души“).

Вообще перечисленные виды не исчерпывают всех возможных форм сравнения. Приемы сравнения можно чрезвычайно разнообразить.

Упражнения к § 8.

I. Выбрать все сравнения из „Медного Всадника“. Рассмотреть, как выражено грамматически каждое сравнение и в чем заключается сходство и несходство сопоставляемого.

II. Выбрать из числа наблюденных сравнений распространенные, напр., в начале части II стихи 6 — 14. Отметить, что в этих стихах находится целый ряд сравнений. Установить точно, что с чем в распространенных сравнениях сопоставляется.

Эпитет.

§ 9. Сущность сравнения как изобразительного средства состоит в том, что в изложении на ряду с предметом главного сообщения вводятся сопоставляемые представления, действующие на наше воображение и направляющие наше отношение к главному предмету. Но на воображение наше возможно воздействовать, и не вводя ничего нового и постороннего изображаемому, а отмечая в самом изображаемом те признаки, которые сильнее всего на нас действуют. Это достигается при помощи *поэтического определения*, или *эпитета*.

Определение (прилагательное при существительном) употребляется с различной целью. Обычное определение имеет задачей отличить какой-нибудь предмет от ему подобных. Если мы говорим просто „дом“, то под этим словом можно разуметь все существующие дома. Если нам необходимо уточнить выражение, мы говорим „двухэтажный дом“, „синий дом“ и т. п. Вводя этими определениями новые признаки „двухэтажный“, „синий“, мы тем самым противоставляем двухэтажный дом всякому дому с другим числом этажей, синий дом — всякому дому другой окраски и т. д. Подобное опреде-

ление, имеющее задачей *уточнить* предмет, называется *логическим определением.* Оно обращается к логической мысли, а не к воображению.

Поэтическое определение (эпитет) ничему предмет не противоставляет. Оно отмечает в предмете, достаточно определенном самим изложением, наиболее заметную и действующую на нас черту: Напр.:

Жил старик со своею старухой
У самого *синего* моря...

Здесь слово „синий" вовсе не имеет задачей сообщить нам, что старик жил именно у *синего*, а не у какого-либо другого (желтого, зеленого, черного) моря. Этот эпитет „синий" заставляет нас сильнее прочувствовать слово море, обращая наше внимание на один наглядный признак моря, обычный у него, его синий цвет. Опираясь на этот эпитет, мы легче можем представить себе море. Речь становится изобразительнее, картиннее.

Итак, *эпитет есть такое определение, которое, не преследуя задач более точного обозначения предмета или противоставления этого предмета другим, обращает наше внимание на признак, сильнее других действующий на наше воображение и сообщающий речи бо́льшую изобразительность.*

Как и в случае сравнения, изобразительность речи состоит вовсе не в том, чтобы заставить читателя произведения в точности и наглядно вообразить себе изображаемый предмет, а более в том, чтобы заставить „почувствовать", т. е. настроить эмоциональное отношение к предмету. Таков, например, эпитет степи („привольная") в стихах Кольцова:

Ах, ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь,
Пораскинулась...

Таков же эпитет коня (быстрый) в его же стихах:

Оседлаю коня,
Коня быстрого,
Я помчусь, полечу
Легче сокола...

Такие эпитеты, как *быстрый* конь, *синее* море, *широ-*

кая степь, *темная* ночь и т. п., особенно часто встречаются в народной поэзии. Они постоянно сочетаются со своими определяемыми и поэтому называются *постоянными* эпитетами.

В письменной художественной литературе к постоянным эпитетам прибегают сравнительно редко, за исключением тех случаев, когда подражают народному складу. От эпитета в письменной литературе требуется свежесть и неожиданность.

Затасканные, традиционные эпитеты считаются недостатком слога, так как в силу своей привычности они слабо действуют на воображение.

Упражнения к § 9.

Выписать эпитеты из „Медного Всадника“ Пушкина. Произвести классификацию эпитетов (напр., выделить эпитеты, означающие цветовые впечатления, напр.: „золотые небеса“, „пламень голубой“, звуковые: „шумная волна“, душевные движения: „печальный“, „сердитый“ и т. п.); отметить эпитеты, повторяющиеся в поэме („бледный“), определить, в каких именно значениях употреблены повторенные эпитеты и при каких существительных. Сопоставить эпитеты „Медного Всадника“ с эпитетами какого-нибудь современного поэта (изученного в классе).

Тропы.

Изменение значения слова.

§ 10. Слова в языке не остаются неизменными в своем значении. В истории языка мы наблюдаем, как отдельные слова приобретают новые значения, утрачивают старые, или постепенно изменяют их и т. д. Изменения значения слов в значительной степени основаны на приемах изобразительности речи. Так, эпитет, становясь постоянным, может заменять собою определяемое:

Много слуг и казны
Под замками лежит;
И лихой-вороной
Уж оседлан стоит.
Кольцов.

Не требуется произносить слово „конь“, чтобы понять что̀ обозначают постоянные эпитеты „лихой-вороной“.

Точно так же постоянный эпитет „ретивое“ заменяет в народной поэзии слово сердце. Такие слова, как „черника“, „рыжик“, родились из эпитетов (черная ягода, рыжий гриб), т. е. из называния наиболее характерного признака предмета. Точно так же многие новые понятия и предметы называются старыми словами по сходству их значения. Так, говорят „*подошва* горы“, употребляя слово „подошва“ на основании сравнения. Сравни выражения: лист бумаги (по сходству с древесным листом), железный лист (и листовое железо — по сходству с бумажным листом). Слова: печная труба, водопроводная труба — свидетельствуют о новых значениях по сходству, приобретенных словом „труба“ (как музыкальный инструмент). Изобразительные приемы речи не единственный, но один из основных приемов изменения значения.

Но в языке слова меняют значение медленно. Язык есть достояние целого народа. Для того, чтобы слово действительно изменило свое значение, необходимо, чтобы оно в новом значении распространилось по всему народу, говорящему на данном языке. Даже когда это совершается сравнительно быстро (как, напр., теперь, когда мы наблюдаем резкие изменения значения слов, сравнительно быстро становящиеся всеобщим достоянием), то и тогда на это требуются годы.

Автор, пользуясь теми же приемами, может также изменить значение слова. Для того, чтобы слово, употребленное им в новом значении, было понято читателем, необходимы два условия:

1) Чтобы слова, окружающие слово, изменившее значение (то, что называется *контекстом*), указывали бы ясно на новое значение слова. Напр., если читатель не знает, что „ретивое“ означает сердце, то во фразе „ретивое забилось в груди“ он ясно поймет, о чем идет речь, так как контекст указывает именно на сердце.

2) Чтобы связь между старым и новым значением была естественная, т. е. соответствовала бы нашим навыкам в перемене словами своих значений.

Старое, обычное значение таких слов называется *прямым,* новое, в котором его употребляет автор, *переносным.* Так, если сказать: „лодка скользит по зеркалу озера“, то переносным значением слова „зеркало“

будет „поверхность“, слова „скользит“ — „плывет“. Прямые же значения этих слов те, в которых мы употребляем их в обыденной речи.

Слово, употребленное в переносном значении, называется троп.

Троп бывает нескольких видов, в зависимости от того, какая связь имеется между прямым и переносным его значением.

Метафора.

§ 11. Переносное значение тропа может быть связано с его прямым значением некоторым сходством. В таком случае троп называют *метафорой*. Метафора, следовательно, представляет собой как бы сокращенное сравнение. Однако имеется большое различие между метафорой и сравнением, что легко выяснить на примере. Возьмем ту же самую фразу, которая была приведена в качестве примера в предыдущем параграфе: „лодка скользит по зеркалу озера“. Слово „зеркало“ представляет собой метафору. Но фраза эта может быть превращена в сравнение: „лодка скользит по поверхности озера, гладкой как зеркало“.

В сравнении назван и самый предмет („поверхность“) и основание сравнения („гладкая“). В метафоре ничего этого нет. Требуется, чтобы читатель сам догадался, о чем идет речь и почему привычное слово замещено другим, в необычном значении. Таким образом, метафора требует бо́льшей работы мысли и воображения. В этом отношении она еще более сильное изобразительное средство, чем сравнение. Этим объясняется, почему сравнение можно встретить и в научном трактате, где требуется логическое изложение. Метафора — преимущественное свойство художественной речи, обращенной к воображению.

Главное в метафоре то, что не назван самый предмет — о нем надо догадаться. В этом метафора напоминает собой загадку. Впрочем, большинство загадок и представляет собой затрудненную метафору. Подобно загадкам, и метафоры бывают трудные и легкие. Наиболее легкая форма метафор — *метафорический эпитет*, т. е. эпитет, употребленный в метафорическом (переносном по сходству) значении.

Так, приведенный пример можно изменить так: „лодка скользит по зеркальной поверхности озера". Слово „зеркальный" будет метафорическим эпитетом. Из этого примера видно, что метафорический эпитет по своему характеру приближается к сокращенному сравнению, т. е. к сравнению без указания основания. Здесь назван как самый предмет („поверхность"), так и то, с чем он сопоставлен („зеркальная"). В такой форме эпитет требует наименьшего напряжения фантазии.

Метафора может быть выражена одним только словом, связанным со всеми окружающими только своим переносным значением. Но можно развить образ, заключающийся в метафоре, в целое предложение и даже ряд предложений, согласованных не только в переносном, но и в прямом значении составляющих их слов. Такая метафора называется *развернутой:*

Дней бык пег,
Медленна лет арба...
Маяковский.

Здесь время изображается как повозка, запряженная быком. Метафорично здесь не одно слово, но вся фраза. Развернутая метафора в бо́льшей степени, чем обычная, останавливает наше внимание на самом образе, заключенном в метафоре. Мы начинаем с большой подробностью воображать себе образ, сообщаемый метафорическими словами (в их прямом значении), и видим за всем этим образом некоторое *подразумеваемое* значение, какое-то иносказание. Такая иносказательная речь называется *аллегорической*, а заключающийся в ней образ (т. е. общий смысл речи, если все слова понимать в их обычном, прямом значении) — *аллегорией*. Развернутая метафора приближается по своему значению к аллегории. Так, по поводу приведенного примера можно сказать, что описанная в ней арба, запряженная быком, является аллегорическим изображением времени.

Упражнения к § 11.

1) Выписать метафоры из разных глав „Евгения Онегина". Обратить внимание, в какой главе метафор больше, и о чем говорится в данной главе. Произвести классификацию метафор: 1) по прямому значению метафорических слов, 2) по перенос-

ному значению, 3) по основанию сравнения, где его можно бесспорно установить. При установлении классификации по прямому значению необходимо обратить внимание на бо́льшую или меньшую конкретность значения, а также на то, одушевленный или неодушевленный предмет обозначает слово.

II. Выписать метафоры из разных стихотворений Маяковского, разделив их на метафоры — существительные, метафоры — прилагательные, метафоры — глаголы и метафоры — наречия.

Характер метафор и сравнений.

§ 12. В метафорическом выражении, понимая слово в переносном значении, мы не забываем и о его прямом значении.

Когда мы читаем: „и алые уста с их ровным *жемчугом*“, то мы понимаем, что „жемчугом“ здесь названы „зубы“, но в то же время не упускаем из виду, что́ обычно обозначает слово „жемчуг“. Метафора на нас всегда производит впечатление сопоставления, замены или подстановки. В данном случае мы чувствуем, что вместо слова „зубы“ поставлено слово „жемчуг“. В этом отношении метафора не теряет сходства со сравнением. Впечатление от метафоры зависит от взаимоотношения переносного и прямого значения. Так, если мы зададимся вопросом, почему не сказать было прямо „зубы“, а говорить „жемчуг“, то не трудно найти на это ответ: в том условном поэтическом стиле, в котором написана данная фраза (перевод И. Козлова из А. Шенье, 1839 г.), слово „жемчуг“, обозначающее драгоценные украшения, казалось „красивее“ и „возвышеннее“, чем слово „зубы“. Эта метафора возвышает стиль.

Отношение переносного значения к основному может быть различно. Главные виды этого отношения следующие:

1) Замена неодушевленного одушевленным. Этот ряд метафор (и сравнений) называется *анимизмом* (от латинского анима — душа). Встречается он очень часто, напр.:

Своей дремоты превозмочь
Не может воздух...

Пушкин.

или

Дорога как змеиный хвост,
Полна народу, шевелится...
Пушкин.

или

Нас ли сжалит пули оса.
Маяковский.

Иногда в развернутой метафоре какое-нибудь явление мертвой природы наделяется всеми свойствами живой личности. Этот прием изображения называется *олицетворением*. Напр.

Вот север, тучи нагоняя,
Дохнул, завыл — и вот сама
Идет *волшебница* зима.
. . . . . .
Блеснул мороз. И рады мы
Проказам *матушки* зимы.
Пушкин.

или

Когда могучая зима
Как бодрый вождь ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов —
Навстречу ей трещат камины,
И весел зимний жар пиров.
Пушкин.

2) Замена отвлеченного (абстрактного) вещественным (конкретным). Напр.:

Грех алчный гонится за мной по пятам.
Пушкин.

По душе лилась
Боль смертная.
Кольцов.

У мужика душа — в кармане.
Демьян Бедный.

Оба эти приема помогают живее и отчетливее представить явление и способствуют работе воображения.

Упражнения к § 12.

Распределить метафоры и сравнения из разных поэм Лермонтова по их характеру, согласно указаниям этого параграфа.

Метонимия.

§ 13. Метафора не единственный вид тропа. Между прямым и переносным значением тропа могут существовать и другие связи помимо сходства. Так, самые предметы или явления, обозначаемые прямым и переносным значениями слова, могут быть как-нибудь между собой связаны. Напр.:

Обув железом острым ноги,
Скользим по зеркалу стоячих ровных рек.

Пушкин.

Здесь слово „железо“ употреблено в переносном значении (коньки). Но железо и коньки связаны не сходством, а отношением материала к вещи (коньки из железа). В этом же смысле говорят „булат“ вместо „оружия“, „медь“ (в музыке) вм. „медные духовые инструменты“.

Точно так же можно употреблять название орудия вместо действия („жить пером“, „владеть кистью“, на этом основаны аллегорические изображения: серп и молот изображают труд рабочего и крестьянина, книга— науку и т. д.).

Вместилище может употребляться вместо вместимого: „аудитория слушает оратора“, „третий класс не успевает“.

Точно так же иногда называют автора вместо его произведения: „пятый том Маяковского“.

Во всех этих случаях есть связь между самими предметами: писатель пишет пером, а художник работает кистью, слушатели находятся в аудитории, ученики в классе, Маяковский — автор произведений, помещенных в 5 томе его сочинений, и т. п.

Троп, в котором предметы или явления, означаемые прямым и переносным значением, связаны по своей природе, называется *метонимией.*

Частным случаем метонимии является тот, когда прямые и переносные значения соответствуют не двум различным предметам и явлениям, а одному и тому же, но одно из них означает часть, другое целое. Так, скот считают „головами“. Здесь часть животного „голова“ означает собой всё животное. Сюда же относится упо-

требление единственного числа вместо множественного и т. д.

Подобный вид метонимии называется *синекдохой*. Примеры:

Швед, русский — колет, рубит, режет...
Пушкин.

Когда для смертного умолкнет шумный день...
Пушкин.

В последнем примере слово „смертный" вдвойне синекдоха, так как 1) употреблено в единственном числе вместо множественного, 2) признак смертности свойственен вообще всему животному миру, а не только человеку; следовательно, говорить „смертный" в значении „человек" значит называть целое вместо части.

Мой твердый, четкий стих — мой подвиг ежедневный.
Демьян Бедный.

Упоминание единичного стиха вместо поэзии вообще относится к классу синекдохи.

Упражнения к § 13.

Выбрать метонимии из „Евгения Онегина". Выяснить связь между переносным и прямым значением для каждого случая. Обратить внимание на относительное количество метонимий и метафор. Обратить внимание на то, о чем говорится в местах, где много метонимий.

Перифраз.

§ 14. Особенность тропа заключается в том, что какое-нибудь понятие избегают называть своим именем. Происходит это из разных соображений: так, в условно-поэтическом языке XVIII века многие слова, особенно новые, были запрещены в поэзии, как слишком грубые. Поместить их в художественное произведение высокого стиля было бы непростительным прозаизмом. Другие слова избегаются потому, что они звучат слишком „сухо", „бедно", в то время как общий стиль ищет словесных украшений, воздействия на воображение, „сочности" Иной раз избегают произносить слово, чтобы не повторять его много раз там, где это требуется по ходу из-

ложения, и стараются один и тот же предмет называть на разные лады. Иногда невозможно такое избегаемое слово заменить одним словом; в таком случае его заменяют целым выражением. Описательное выражение, замещающее слово, называется *перифраз*.

Примером перифраза могут служить такие выражения, как „автор Евгения Онегина“ вместо Пушкина, или:

Меж тем как *сельские циклопы* (кузнецы)
Перед медлительным огнем
Российским лечат молоком
Изделье легкое Европы (коляску)...
П у ш к и н.

Перифразы могут быть чрезвычайно разнообразны. Они могут не включать в себя никакого изменения значения слов, т. е. не содержать ни метафоры, ни метонимии. Но очень часто встречаются метафорические перифразы:

Когда гудел набат и *крупный дождь свинцовый*
По улицам хлестал...
(Перевод из Б а р б ь е.)

или перифразы метонимические:

Стойте на страже добытого муками,
Зорко следите за стрелкой часов.
Д е м ь я н Б е д н ы й.

Метафорические и метонимические перифразы по своему характеру очень близки к развернутой метафоре и метонимии. Перифразы эти приобретают аллегорический характер.

Приемы эмоциональной речи.

§ 15. Художественная речь обращается не столько к логике, сколько к воображению и чувству человека. Вот почему в художественных произведениях постоянно можно встретить стремление возбудить чувство слушателя, так или иначе его настроить. Одним из средств возбуждения чувства читателя является подражание эмоциональной речи, т. е. речи взволнованного, возбужденного человека.

Отсюда ведет начало целый ряд приемов построения речи, носящих иногда название *фигур*. Так, напр.,

взволнованный человек склонен всегда к преувеличениям. „Я вам это сто раз говорил“, произносит человек, повторивший что-нибудь два-три раза. „Он это сделал в один миг“ и т. п. выражения имеют источником то же преувеличение эмоциональной речи. Подобный прием преувеличения встречается и в поэзии, где он носит название *гиперболы*. Вот примеры гипербол:

Редкая птица долетит до середины Днепра. Пышный! Ему нет равной реки в мире.

Гоголь.

Иногда к этому преувеличению подходят не сразу, а при помощи последовательного усиления выражения. Напр.:

Идем,
Идем, идем!
Не идем, а летим!
Не летим, а молньимся!

Маяковский.

Вы должны были испустить ручьи... что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!..

Достоевский.

Такой прием называется *нарастанием*.

Эмоциональная речь обычно происходит в разговоре, в диалоге. Наоборот, художественная речь в произведениях поэтов ни к кому не обращена, она монологична. Для того, чтобы возбудить чувства читателя, часто подражают диалогическим формам речи, т. е. строят ее так, как будто бы автор обращается с разговором к какому-то собеседнику. Это так называемые *риторические* фигуры.

Таков *риторический вопрос*, т. е. предложение, построенное в вопросительной форме, но не требующее ответа.

Пою... Но разве я пою?
. . . . . .
Остановились. Полустанок.
Какой? Не всё ли мне равно.

Демьян Бедный.

Таково же *риторическое обращение* к несуществующему собеседнику. Напр.:

Молодой моряк вселенной,
Мира древний дровосек,

Неуклонный, неизменный,
Будь прославлен, Человек!

Все эти приемы оживляют стиль, так как читатель как бы слышит живую речь, произносимую перед ним. Однако злоупотребление этими приемами придает речи искусственную напыщенность, „риторичность“ в дурном смысле слова.

Упражнения к § 15.

Наблюсти упомянутые в § приемы в поэмах Маяковского „150 000 000“ и „Война и мир“. Попробовать их заменить обычной формой речи и выяснить, чего достигают наблюдаемые приемы.

ПОСТРОЕНИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.

§ 16. Если автор воспроизводит особенности речи какого-нибудь лица, то недостаточно будет, если он вставит в его речь слова, характерные для говора данного лица. Необходимо, чтобы в речи его встречались также и свойственные его говору *обороты*. Например, в рассказе Чехова извозчик говорит:

Человек, который знающий свое дело... который и сам сыт, и лошадь сыта, завсегда спокоен.

Здесь фраза построена не так, как требуется по грамматике русского литературного языка. Синтаксис данной фразы особенный. И вообще — в целях большей изобразительности речи часто в художественной речи встречаются некоторые особенности синтаксиса, несвойственные обычной правильной, грамматической литературной речи.

В первую очередь это разного рода заимствования из разных говоров. Подобно отдельным словам могут заимствоваться и целые обороты и приемы согласования и расстановки слов. В синтаксисе могут быть и свои варваризмы, архаизмы, диалектизмы и т. п.

Другой источник особенностей поэтического синтаксиса — это указанное в предыдущем параграфе подражание эмоциональной речи.

Иногда слова расстанавливаются так, чтобы вызвать более приподнятое произношение и такое усиление го-

лоса, чтобы выделить слова, обычно мало подчеркиваемые (напр., эпитеты). Необычная последовательность слов в предложении называется *инверсией*. Инверсия чаще всего встречается в стихах, особенно у поэтов XVIII века и начала XIX века, Напр.:

И девы песнь едва слышна
Долины в тишине глубокой.
Пушкин.

Естественным порядком слов было бы: „в тишине глубокой долины".

Инверсии встречаются и у современных поэтов:

Волей гордого труда
Мы воздвигнем города
Грез пленительных прекрасней,
Всё достанем силой властной,
Всё достигнем мыслью страстной...
В. Кириллов.

Естественное расположение слов: „властной силой", „страстной мыслью", „прекрасней пленительных грез".

Пусть, оскалясь короной,
Вздымает британский лев вой...
Маяковский.

Естественный порядок: „Пусть британский лев, оскалясь короной, вздымает вой".

Другой прием, применяемый часто в поэтическом синтаксисе,—это сокращенное построение предложений, с опусканием отдельных, легко подразумеваемых слов. Подобный строй называется *эллипсисом*. Он напоминает торопливую разговорную речь и придает выражению особую силу:

Нужная вещь — хорошо, годится,
Ненужная — к чорту! Черный крест.
Маяковский.

С другой стороны, часто речь строится так, что некоторые слова повторяются:

Вышел на улицу новый хозяин,
Вышел — и всё изменилося вдруг.
Демьян Бедный.

Такой прием называется *повторением*.

Если это слово повторяется несколько раз и каждый раз в начале обособленной части предложения (напр., в начале стиха), то мы имеем *единоначатие* (или анафору). Напр.:

Не Русь ли пламенем объята,
Не Русь ли алая до дна?
Не Русь ли хохотом набата
Со всех сторон озарена?

П. Орешин.

ЗВУКОВОЙ ПОДБОР.

Ритм речи.

§ 17. Писатель следит не только за подбором слов и выражения. Очень часто он обращает внимание на звуковой состав речи и пользуется звуками как изобразительным средством. Особенно это ясно в стихах, где звуки играют вообще бо̀льшую роль, чем в прозе.

Изучая звуковой состав художественного произведения, следует различать, с одной стороны, отдельные звуки, соответствующие буквам, — звуки гласные и согласные и их разные виды, и, с другой стороны, ту звуковую сторону речи, которая выражается в повышении и понижении тона, замедлении и ускорении речи, в усилении и ослаблении голоса и которая называется *интонацией*.

Интонация есть способ произношения целого предложения. Так, фразу: „Ты сегодня дома“, можно произнести и в форме вопроса, и в форме утверждения, и в форме приказания. Различные способы произнесения этой фразы и дают разные виды интонации. При помощи интонации мы членим нашу речь на более или менее коротенькие отрезки. Это достигается расстановкой пауз (перерывов в произношении) или замедлений произношения и путем выделения голосом некоторых слов, по одному на каждый отрезок, на которые падают ударения, более сильные, чем на другие слова (так называемые логические ударения). В конце каждого отрезка голос или повышается, или понижается. Это обычно совпадает со знаками препинания. Голос повышается перед запятой и понижается перед точкой.

Способ, каким разбита речь на предложения, при-

дает тот или иной характер интонации речи. Общий характер интонации воспринимается нами как свойство *ритма* речи. Мы знаем речь *отрывистую*, в которой все фразы коротки, и речь *периодическую*, где отдельные отрезки речи тесно спаяны между собой и развиваются в длинную непрерывную цепь. В зависимости от того, как в пределах каждого отрезка речи упорядочены ударения, и от того, насколько выравнены эти отрезки, мы получаем впечатление более или менее ритмичной речи. Но для того, чтобы проза ощущалась как ритмическая, необходимо, чтобы сверх упорядоченности интонационных отрезков она допускала певучее произношение, чтобы по самому содержанию написанного возможна была бы несколько приподнятая декламация прозы. Таковы известные описания природы у Гоголя:

Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее: с середины неба глядит месяц; необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; а чудный воздух и прохладно душен, и полон неги, и движет океан благоуханий.

(„Майская ночь". Ср. описание Днепра из „Страшной мести".)

Периодическая речь тоже обычно производит впечатление ритмически упорядоченной. Вот пример периодической речи из Гоголя (о готической архитектуре):

В ней всё соединено вместе: этот стройно и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений; эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себе архитектура.

В противоположность медленной, округленной периодической речи отрывистая речь производит впечатление сухого, убыстренного темпа. Напр.:

День веселый удался. Парижскую коммуну праздновали. В детской столовой без карточек кормили. Кладбищенские жильцы в близкую очередь попали и покормились. А потом по улице с народом за красными флагами ходили. Интернационал пели. На площадях ящики высокие красным обтянули. На них коммунисты руками размахивали

и про Парижскую коммуну что-то кричали. Один Гришке больше всего поглянулся. Большой да кудлатый, орластый. Далеко слышно.

Сейфуллина.

Эвфония.

§ 18. Построение интонации создает ритм речи. Тот или иной характер подбора отдельных звуков, составляющих слова, производит различного рода *благозвучие*, или *эвфонию*.

Звуки делятся на легко произносимые — гласные (а, о, е, и, ы, у,) и согласные, произносимые труднее. Некоторые из этих согласных, как „ч", „щ", „ц" и т. п., произносятся с бо́льшим трудом и потому менее благозвучны, чем другие, как, напр., „л", „н", „м". Самым трудным звуком является звук „р".

Звуки подбираются так, чтобы речь была удобно произносима и в то же время отчетлива.

Так, например, избегается столкновение гласных (так называемое *зияние*). Это зияние особенно неприятно в случае, если несколько раз под ряд повторена одна гласная. Так, следующая фраза Достоевского („Братья Карамазовы", кн. XII, гл. VI) несомненно свидетельствует о небрежности его стиля: „забыть его в весе*лии и и*грах". С другой стороны, „негладко" звучит стечение многих согласных, например: „верст сто".

Не нужно думать, что благозвучная, т. е. легкая, гладкая речь есть то, к чему стремятся все поэты. Некоторые поэты (особенно в XVIII в. и в начале XIX в.) действительно стремились сделать речь как можно более легкой. Но другие поэты предпочитали речь затрудненную, тяжелую, которая бы вызвала напряжение при произнесении. Так, напр., Маяковский писал: „Есть еще хорошие буквы: эр, ша, ща". Эти звуки „р", „ш" и „щ" являются как раз наименее благозвучными с точки зрения старой поэзии.

Помимо простого благозвучия поэты, путем того или иного подбора звуков, стараются повысить выразительность речи. Самый простой способ для этого — звукоподражание. Так, напр., в следующих стихах повторенное „р" изображает дробь барабана:

Рви, барабан, пространства,
Дробите, камни, ноги...
В. Александровский.

Сравни подбор звуков в следующем примере:

Живей, рубанок, жарче шаркай,
Шушукай, пой за верстаком,
Чеши тесину сталью жаркой,
Стальным и жарким гребешком.
В. Казин.

Звукоподражание выражается обычно в повторении одного или группы звуков несколько раз на протяжении небольшого отрывка.

Однако, кроме явления чистого звукоподражания, мы часто замечаем в произведениях поэтов явление звукового единообразия, когда повторяемый звук ничему в описываемом поэтом предмете не соответствует.

Так, в пушкинском стихе:

Пастух, плетя свой пестрый лапоть....

четыре раза повторено „п", однако трудно придумать, чему этот звук подражает. С другой стороны, иногда повторяются звуки, может быть, и характерные для излагаемого, но связь которых с описываемым очень отдаленная, напр.:

И в суму его пустую
Суют грамоту другую...
А. Пушкин.

Подобный подбор одинаковых звуков называется *инструментовкой*. Инструментовка встречается преимущественно в стихах, и на нее обращают особенное внимание современные поэты.

ОБРАЗНОСТЬ КАК СВОЙСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

§ 19. Выразительные средства языка придают художественному стилю особое своеобразие, которое отличает его от деловой, *логической* или *практической* речи. Это качество художественной речи, отличающее ее от обыкновенной, обыденной речи, часто называют *образностью*. Образность в литературе мы видим не только в стилистических особенностях речи поэтических произ-

ведений, но и в самой системе изложения и описания, в выборе изображаемого материала и тех или иных подробностей при сообщении о разных предметах и событиях. Мало того, в самом построении произведений, в самом художественном замысле поэта заключено стремление к той же образности, к выражению задуманного в художественных образах. Вот почему в науке о литературе выражено было мнение, что „образность“ есть одно из отличительных свойств словесного искусства.

Под „образом“ мы обычно понимаем всё, что обращено не к нашему рассудку, а к нашему воображению и чувству. В логическом (научном) описании предмета сообщаются сперва существенные признаки предмета, затем его второстепенные признаки (свойства), причем внимание обращается исключительно на важность этих признаков для самого предмета. В образном описании всё внимание обращено на то, чтобы вызвать *впечатление,* которое на нас этот предмет производит. Самое простое значение слова „образ“ то же, что и слова „картина“. Образное описание это то же, что картинное описание. Но обыкновенно, говоря о поэзии, это слово употребляют в более широком значении. „Образ“ в значении „картина“ вызывает представление только о внешнем виде предмета. В самом деле, зрение является главным чувством, при помощи которого мы получаем представления о внешнем мире. Наши впечатления обычно связываются со зрительными образами. Однако не надо думать, что зрительные образы — единственные, с какими имеет дело искусство. Мы узнаем о внешнем мире не только при помощи зрения, но также и через другие чувства. Могут быть звуковые образы, которыми часто пользуются в музыке. Так, например, Лядов в одной своей пьесе звуками рисует сказочную картину скачки Бабы-Яги в ступе, а современный французский композитор Онеггер изобразил в музыкальной пьесе „Пасифик“ движение паровоза. Таким образом, изобразительность достигается не только зрительными, но и другими чувственными образами. Но одной изобразительности не достаточно, чтобы сообщение было образным: можно деловым языком в научном произведении описать внешний вид предмета, и это описание не даст художественного образа, не будет образным. Ло-

гическое описание тем отличается от образного, что оно, во-первых, дает только то, что является целью сообщения, во-вторых, стремится к наибольшей точности описания, в-третьих, не считается со впечатлением от описываемого. Напротив, образное описание обычно говорит не о самом предмете, а лишь о вещах, сопровождающих предмет, предоставляя нашему воображению доискаться до истинного предмета сообщения. Образное описание обычно бывает косвенным и требует некоторой догадки. Самый образ часто заведомо не соответствует реальному факту: так, образное выражение „дотуда два шага" вовсе не значит, что, отсчитав два шага, мы достигнем цели. Зато в образном выражении обычно не трудно угадать чувство, с которым относится говорящий к сообщаемому. Если вместо того, чтобы сказать: „он упал с лестницы", мы скажем образно: „он просчитал лбом ступени", то ясно, что мы не имеем в виду утверждать материальную истинность наших слов: слово „просчитал" передает лишь впечатление от падения человека со ступеньки на ступеньку; „лбом о ступени" *рисует* картинно положение падающего человека, хотя бы это описание и не было вполне точно. Вся фраза дает представление о нашем отношении к факту, презрительном и насмешливом.

Так как в образном выражении важна не внешняя картинность, а художественное впечатление, построенное на сообщении представлений, косвенно связанных с главным предметом, то вообще нет необходимости обращаться только к конкретным, чувственным представлениям; можно построить образное выражение и на одних отвлеченных представлениях. Так, выражение „седой как вечность" будет образным.

Как сказано, слово „образность" применяется к стилю, к построению описания или изложения и к построению замысла всего произведения. Во всех трех случаях это слово приобретает разные оттенки значения, а потому остановимся на значении этого слова в каждом отдельном случае.

В первую очередь необходимо выяснить, что называется образным стилем. Выше было указано, что обильная сравнениями речь является образной. Но мы видели, что прием выразительности, применяемый в сравнении,

разнообразится в таких стилистических формах, как метафора и др. виды тропов. Очевидно, речь, в которой применяются эти средства выразительности, будет в равной мере образной. Вообще образная речь отличается от логической (деловой) главным образом тем, что обращается не к логической мысли, а к воображению. В связи с этим находится и особое отношение образной речи к отдельным словам. В логической речи в слове нас интересует только его точное значение, точное соответствие между названием предмета и самим предметом. Слова являются простыми этикетками-ярлычками на предметах, простыми терминами, которые вызывают в нас только мысль о самом предмете без всяких побочных представлений об этом предмете. Когда мы говорим „заяц", мы этим словом обозначаем определенное животное, не указывая ни на какие его особенности или частные свойства. Но когда мы говорим „косой", то хотя мы и имеем в виду в конечном счете того же зайца, но, называя его так, мы в первую очередь обращаем внимание на одну характерную его черту — на особую расстановку его глаз. Ср. выражения „савраска" вместо „лошадь" и т. п. В подобных применениях слово становится изобразительным, так как дает нам указание на образ называемого предмета. См. примеры такого словоупотребления в параграфе об эпитетах. Но не следует думать, что такой словесный образ обязательно вызывает совершенно отчетливое зрительное или иное представление. Вообще образный стиль вовсе не должен вызывать *наглядных* представлений. Возьмем, например, стихи Пушкина (из поэмы „Полтава", в которых описывается Мария Кочубей):

Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной;
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.
Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как роза, рдеют.

Разбирая эти стихи, Р. Шор в своей книге „Язык и общество“ пишет:

„Достаточно попытаться представить себе одновременно „вешний цвет, взлелеянный в тени дубравной“, „тополь киевских высот“, „лебедя пустынных вод“, „лань“, „пену“, „тучи“, „звезду“, „розу“, сливая их в единый образ Марии Кочубей, чтобы убедиться в невозможности, в нежелательности подобных чувственно-отчетливых образов. Поэтический „образ“ не допускает яркости чувственных восприятий, — напротив, поэт должен рассчитывать как на известную бледность и неотчетливость представлений, так и на возможное многообразие их; и действительно, среди тысяч читателей вряд ли найдутся двое — хотя бы одаренных одинаково живым воображением и одинаковой впечатлительностью, — чувственные представления которых совпадут при чтении одного и того же поэтического произведения“.

Таким образом, в поэтической речи образы имеют смутный характер, яркость образной речи определяется не отчетливостью и наглядностью чувственных представлений, а свежестью и неожиданностью воздействующих на воображение признаков, упомянутых в образной речи; большое значение имеет также стилистический отбор слов, составляющих описание (см., напр., стилистический отбор слов в приведенных стихах Пушкина: „вешний цвет“ вместо „весенний цветок“ и т. п.).

Что касается системы образности в построении описаний и в изложении событий, то она в общем сводится к следующему: в художественном произведении автор вместо того, чтобы излагать свой предмет прямо, обращает внимание преимущественно на подробности, сопровождающие главное действие или описываемый предмет; эти подробности выбираются так, что при всей своей несущественности и незначительности они характерными чертами обрисовывают предмет изложения. Так, одним описанием костюма, подмечая характерные черточки, можно дать полное представление о занятиях, привычках, душевном укладе человека. Вот почему от писателя требуются наблюдательность и умение схватывать и подмечать детали, мимо которых обычно люди проходят, не обращая на них никакого внимания.

Этот особый подход писателя к вещам явствует, например, из следующего отрывка из „Литературных воспоминаний“ Григоровича, где он описывает, как Достоевский отнесся к его ранним произведениям:

У меня было написано так: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. „Не то, не то, — раздраженно заговорил Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня и подпрыгивая...*“ Замечание это, — помню хорошо, — было для меня целым откровением. Да, действительно: *звеня и подпрыгивая* выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. Художественное чувство было в моей натуре; выражение: пятак упал не просто, а *звеня и подпрыгивая*,— этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым, художественно-литературным приемом.

Слово „образность“ в применении к общей композиции произведения указывает на ту особенность художественного произведения, что в нем автор всегда воплощает свой замысел в изложении какого-нибудь конкретного вымышленного происшествия, в котором действуют задуманные автором лица; в поступках этих лиц, в их поведении, в их характере, в их судьбе и т. д. раскрывается замысел писателя. Эти действующие лица и являются, в частности, теми художественными образами, в которых воплощается художественное намерение автора. Писатель-художник не излагает нам свои мысли прямо и не развивает их логическими доказательствами, как поступает в соответствующих случаях писатель-ученый или публицист. Он *внушает* нам свое настроение, заставляя нас переживать при чтении его произведений судьбу его героев.

Построение художественных образов в последнем значении слова уже не относится к вопросам стилистики. Оно будет рассмотрено в III части настоящей книги, посвященной композиции.

ЧАСТЬ II.

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ.

Стих и проза.

§ 20. Речь стихотворная тем отличается от речи прозаической, что звуки в ней расположены по законам стихотворного ритма. Распределение звуков прозаической речи определяется главным образом смысловыми задачами автора. Если автор в прозе пожелает изменить текст своего произведения, заменить одно слово другим, то он будет заботиться о том, чтобы новое слово как можно более соответствовало задуманному смыслу. Фразы „он был в страшном отчаянии“ или „он был в ужасном отчаянии“ с прозаической точки зрения, равнозначны, хотя в них разное количество слогов. Но возьмем стихи:

По патрону откусили,
В ствол по пуле запустили...

Предположим, что мы захотим заменить слова „в ствол“ словами „в ружья“:

По патрону откусили,
В ружья по пуле запустили...

Мы сразу почувствуем, что во втором стихе оказался лишний слог, мешающий правильности речи. Этот слог надо как-то убрать, и сделанная замена вынуждает к дальнейшим поправкам, пока не будет соблюден *размер* стиха:

По патрону откусили,
В ружья пули запустили...

Из этого примера мы видим, что стихи соблюдают,

кроме тех условий, которые присутствуют в прозе, еще особый стихотворный размер.

В русской литературе стихотворный размер состоит в правильном распределении слогов и ударений.

Вообще законы стихотворного ритма состоят в том, что речь разделяется на отдельные, сравнительно короткие куски, называемые *стихами*. Каждый стих строится по особым правилам, которые придают этому стиху нужный *размер* или *метр*. Правила, по которым строится метр стиха, образуют *метрику*.

В простейшем и самом общем случае все стихи одного произведения (*стихотворения*) имеют одинаковый размер. Этот случай мы и рассмотрим в первую очередь.

Хотя во все времена стихотворная речь отличалась от прозаической тем, что была разделена на стихи, но размер стихов достигался в разные времена и у разных поэтов различными способами.

Каждый из таких способов стихосложения образует особую *систему стихосложения*. В настоящее время в русской поэзии наблюдаются две разные системы стихосложения:

1) Старая, „классическая“ система, по которой написано большинство стихотворений конца XVIII и всего XIX века, отличающаяся большой строгостью правил.

2) Новая, „вольная“, или свободная, система, допускающая различные уклонения от строгих правил.

Обе эти системы необходимо рассмотреть в отдельности.

КЛАССИЧЕСКАЯ СИСТЕМА РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ.

Скандовка.

§ 21. Как известно, когда исполняют какое-нибудь музыкальное произведение, то о размере или „счете“ предоставляют слушающему догадываться, или, иначе говоря, как исполнитель, так и слушатель по общему ходу мелодии пьесы *чувствуют* ее размер или ритм. Однако, когда музыкальное произведение разучивается, особенно в школьной обстановке и неопытными исполнителями, то игра сопровождается громким счетом вслух или отбиванием такта метрономом. При игре с метро-

номом ритм пьесы особенно подчеркивается. Никаких ускорений или замедлений, необходимых при обычном исполнении, не допускается.

Подобно этому мы знаем два способа чтения стихотворений. При обычном произнесении стихотворения (декламация) чтец никак не подчеркивает размера стихов. И слушатель и декламатор должны чувствовать размер по общему ходу стихотворной речи. Но возможно другое чтение стихов, с искусственным подчеркиванием стихотворного размера. Такое чтение именуется *скандовкой.*

В условиях русских классических размеров скандовка сводится к следующему:

1) Все слоги стиха произносятся с одинаковой длительностью. Между стихами допускаются паузы.

2) Ударения расставляются равномерно и отчетливо через одинаковое количество слогов.

Вот, например, стихотворение:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.

Первая строка скандуется так:

По-*след*-ня-я *ту*-ча рас-*се*-ян-ной *бу*-ри.

Слоги здесь разделены черточками, причем те, на которые падают ударения, напечатаны *курсивом.*

Подобную скандовку изображают *схемой.* Для этого употребляются значки:

Слог не ударный ◡
Слог ударный ⏑́

Метрическая схема строки будет:

◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡

А всё четверостишие изобразится:

◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡
◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡
◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́
◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́◡◡⏑́

В каждом из стихов — четыре ударения. Все они падают на второй, пятый, восьмой и одиннадцатый слоги каж-

дого стиха. Иначе говоря, ударения возвращаются через два слога на третий.

Возьмем другие стихи:

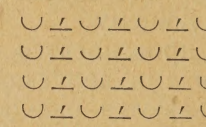
Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был навылет ранен;
Дымясь из раны кровь текла.

Пушкин.

Первая строка скандуется:

Не-*дви*-жим *он* ле-*жал* и *стра*-нен.

А схема всего четверостишия будет:



Здесь ударения падают на второй, четвертый, шестой и восьмой слоги, т. е. на четные (через один на второй) слоги каждого стиха.

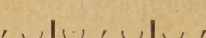
Классические стихи знают два главных типа стихотворного размера: *трехсложный* и *двухсложный* размер. В трехсложном размере ударения возвращаются через два слога на третий. В *двухсложном* — через один на второй. Первое стихотворение написано трехсложным размером, второе — двухсложным.

Проскандовав стихи, их *разделяют на стопы*. Для этого отсчитывают в трехсложном — по три, в двухсложном — по два слога от начала стиха, и получившиеся таким образом группы слогов отделяют друг от друга так, чтобы последний раздел находился раньше последнего ударения.

В первом стихотворении стопы стиха будут:

Последня | я туча | рассеян | ной бури.

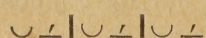
Или на схеме:



Во втором:

Недви | жим он | лежал | и странен.

Или на схеме:

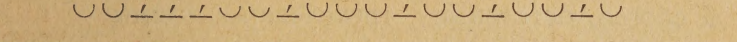


Последняя стопа может быть не равна остальным. Все же *прочие* стопы обязательно окажутся равны между собою.

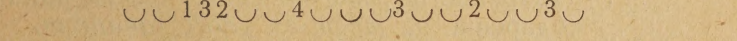
Итак, стопой стиха называется *одинаковое для каждого стиха число слогов, на которое падает одно ударение, на один и тот же по порядку слог стопы.* Таким образом, число стоп в стихе равно числу ударений, делаемых при скандовке.

Упражнения к § 21.

I. Написать схему ударных и неударных слогов какого-нибудь прозаического отрывка. Пример: „На другой день весть о пожаре разнеслась по всему околотку". Схема:



Обратить внимание на то, что ударные слоги возвращаются через разное число неударных слогов. Обратить внимание на различную силу ударений и попробовать оценить их цифрами, отмечая слабые ударения малой цифрой (единицей), а сильные — большой (четверкой), напр.:



II. Проскандовать и записать схематически с разделением на стопы какое-нибудь стихотворение Пушкина, Некрасова, Жуковского.

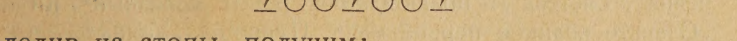
Трехсложные размеры.

§ 22. Не все стихотворения трехсложного размера разделяются на одинаковые стопы. В разобранном примере стих разделяется на стопы вида ⏑ – ⏑.

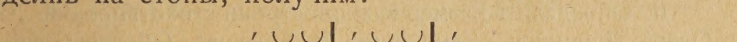
Возьмем другой пример:

Честным я прожил певцом,
Жил я для слова родного.
Гроб мой украсьте венком:
Трудным для дела благого
В жизни прошел я путем.

Схема первого стиха будет:



Поделив на стопы, получим:

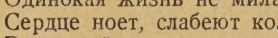


Последняя стопа, не равная другим, состоит из одного слога, остальные имеют вид:

Возьмем стихотворение:

Пропаду от тоски я и лени!
Одинокая жизнь не мила,
Сердце ноет, слабеют колени...
В каждый гвоздик душистой сирени,
Распевая, вползает пчела.

Схема первой строки, разбитой на стопы, будет:



Последняя стопа, не равная остальным, состоит из 4 слогов, остальные — трехсложные, схемы:

Итак, мы наблюли 3 разных вида трехсложной стопы. Эти три вида имеют свое название:

(ударение на *первом* слоге) *дактиль.*

(ударение на *втором* слоге) *амфибрахий.*

(ударение на *третьем* слоге) *анапест.*

Эти названия применяются к обозначению того размера, который разлагается на подобные стопы.

Стихотворение „Последняя туча“ написано *четырехстопным амфибрахием.* Стихотворение „Честным я прожил певцом“ — *трехстопным дактилем,* стихотворение „Пропаду от тоски я и лени“ — *трехстопным анапестом.*

Трехсложными размерами писали Жуковский (баллады), Некрасов и многие поэты конца XIX и начала XX века. Впрочем, все эти поэты на ряду с трехсложными размерами употребляли также и двухсложные размеры.

Упражнения к § 22.

I. Определить размер стихотворений, указывая число и характер стоп: Клюева „Безответным рабом“, Орешина „Деревня“, Гастева „Я полюбил тебя, ропот железный“, Кириллова „Славьте великое первое мая“, Пушкина „Узник“.

II. Определить размер каждой строки стихотворений: „Вещий Олег“ Пушкина, „Каменщик“ В. Брюсова. Обратить внимание

на то, что на протяжении каждого стихотворения меняется число стоп в стихе, но сохраняется характер стопы.

Двухсложные размеры.

§ 23. В трехсложных размерах ударение может находиться на первом, втором или третьем слоге. Отюда — три вида трехсложных стоп. Подобно этому — в двухсложных стопах ударение падает или на первый, или на второй слог стопы. Следовательно, мы получим *два вида* двухсложных размеров.

Эти два вида — следующие:

́ ˘ (ударение на *первом* слоге) — *хорей.*
˘ ́ (ударение на *втором* слоге) — *ямб.*

Приведенный выше пример стихотворения „Недвижим он лежал“ (отрывок из „Евгения Онегина“ Пушкина) является *четырехстопным ямбом.*

Возьмем стихотворение:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком...

Схема этих стихов (с разделением на стопы) следующая:

́ ˘ | ́ ˘ | ́ ˘ | ́ ˘
́ ˘ | ́ ˘ | ́ ˘ | ́
́ ˘ | ́ ˘ | ́ ˘ | ́ ˘
́ ˘ | ́ ˘ | ́ ˘ | ́

Мы имеем в данном случае *четырехстопный хорей.*

Двухсложные размеры наиболее употребительны в русской поэзии. Из них чаще встречается *ямб. Четырехстопный ямб — самый распространенный размер* в русской поэзии.

Скандовка двусложных размеров. Пиррихии.

§ 24. В то время, как скандовка трехсложных размеров вообще сводится к более ровному чтению с более сильным выделением ударений, чем при декламации, — скандовка двухсложных размеров представляет некоторые затруднения.

Первое затруднение это то, что в двухсложных размерах при скандовке ставят иногда ударение там, где их при обыкновенном чтении не находится. С другой стороны, иногда слова, несущие ударение в обыкновенном чтении, могут читаться как неударяемые при скандовке.

Возьмем стихи:

Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

Скандуются они так.

Не-*мог*-он-*ям*-ба-*от*-хо-*ре*-я,
Как-*мы*-ни-*би*-лись-*от*-ли-*чить*.

В словах „от хорея" на предлоге „от" при обыкновенном чтении ударение не ставится. При скандовке же необходимо поставить на этом слоге ударение, чтобы получилось правильное чередование ударных и неударных слогов на протяжении всего стиха.

Таким образом, в *двухсложных размерах неударный слог может иногда стоять на том месте, где по размеру требуется ударение.*

То, что это справедливо не только для ямба, но и для хорея, показывает следующий пример, где курсивом выделены слоги не ударные, стоящие на тех местах, где по размеру должно быть ударение:

Мчатся тучи, вьются тучи,
*Не*видимкою луна
*Ос*вещает снег летучий.
Мутно небо, ночь мутна.

Такая стопа ямба и хорея, где вместо ударного слога стоит неударный, называется *пиррихием.*

Пиррихии чаще всего встречаются на предпоследней стопе стиха, а в хорее также на первой.

Слово, на которое приходится пиррихий, при скандовке получает дополнительное ударение, сверх своего обычного ударения, которое в таком случае обязательно сохраняется.

Например, в стихах:

Хоть и заглядывал я встарь
В академический словарь.

Слово „академический", кроме естественного ударе-

ния на „ми“, при скандовке приобретает еще ударения на „*ка*“ и на „*ский*“: „акáдемúческúй“.

Неметрическое ударение.

Бывает при скандовке и обратное явление: слог ударный в обычном произношении произносится в скандовке как неударный. Например: § 25.

И всё равно: надежда им
Лжет детским лепетом своим...

Второй стих скандуется:

Лжет-*дет*-ским-*ле*-пе-*том*-сво-*им*.

Слово „лжет“ при скандовке остается без ударения. В обыкновенном чтении стиха на этом слове ударение делается, хотя и слабее, чем на словах с ударением, сохраняющимся при скандовке.

Такое ударение, исчезающее при скандовке, называется *неметрическим*.

Слово, на которое падает неметрическое ударение, не может при скандовке приобретать никакого другого ударения.

Отсюда следует, что в ямбе и хорее неметрические ударения падают на односложные слова. Поэтому правилен стих:

Брат упросил сказать.

И неправилен стих:

Брату просил сказать.

Во втором стихе при скандовке слово, несущее неметрическое ударение („брáту“), должно было бы приобрести другое ударение („братý“), что не допускается.

Неметрические ударения чаще всего бывают на первом слоге стиха. Если же они иногда встречаются внутри стиха, то всегда после паузы (после точки или другого знака препинания).

Примеры (из „Евгения Онегина“ Пушкина):

Волшебный край. *Там* в старые годы...
Увял... *Где* жаркое волненье...
Слова: *бор*, буря, ворон, ель...

Неметрические ударения возможны и в трехсложных размерах, например, в анапесте. Здесь допускаются и неметрические ударения на двухсложных словах, например:

Пью за здравие Мери,
Милой Мери моей.
Тихо запер я двери,
И один без гостей
Пью за здравие Мери.

Пушкин.

Упражнения к § 25.

I. Взяв стихотворение ямбическое или хореическое, размером не менее чем в 30 строк, разметить в нем пиррихии. Обратить внимание, что чаще всего пиррихий встречается на предпоследней стопе стиха.

II. Определить, какие виды имеет четырехстопный ямб в зависимости от положения в нем пиррихиев, например, а) стих без пиррихиев, б) стих с пиррихием на 3-й стопе, в) стих с двумя пиррихиями — на 1-й и 3-й стопах и т. д. Подыскать примеры на каждый вид из произведений известных поэтов. Определить на слух, какой вид ямба звучит легче и приятнее.

III. Проделать то же самое для 4-стопного хорея.

IV. Найти в „Евгении Онегине" стихи с неметрическим ударениями а) в начале стиха, б) внутри стиха.

Рифма в классическом стихосложении.

Окончание стихов.

§ 26. Последняя стопа в стихе может оказаться неравной всем остальным. Эта стопа включает в себя последнее ударение стиха и все неударные слоги, за ним следующие. Этих слогов может быть в последней стопе больше или меньше, чем в тех, размером которых написан стих.

Поэтому недостаточно сказать, сколько в стихе стоп и какого типа. Необходимо сказать, какой вид имеет последняя стопа. Для этого достаточно указать, сколько слогов следует за последним ударением стиха.

Если таких слогов нет и *стих кончается на ударение,* то он называется *мужским.* Пример:

Красное солнце растопит снегá,
Реки покинут свои берегá...

Если за ударением следует один неударный слог, т. е. *ударение падает на второй от конца слог*, стих называется *женским*.

Вот поднимаются медленно в го́ру.
Чудная даль открывается взо́ру...

Если ударение падает на третий от конца слог, стих называется *дактилическим*:

Тихо по двору поха́живал
Да постукивал топо́риком,
Избу ветхую обла́живал
Огород обнес забо́риком...

Если ударение падает далее, чем на третий от конца слог, стих называется *гипердактилическим*. Подобные стихи встречаются очень редко. Примеры:

Люблю я прислу́шиваться...

или

Я гребу, весло выта́скиваю...

В некоторых стихотворениях все стихи бывают одного рода окончания, например:

Подле реки одиноко стою я под тенью раки́ты.
Свет ослепительный солнца скользит по широким усту́пам
Гор меловых, будто снегом нетающим плотно покры́тых.
В зелени яркой садов, под горою, белеются ха́ты.

Никитин.

Уж скоро полдень. Жар тако́й,
Что на песке горят следы́,
Рыбалки дремлют под водо́й,
Усевшись в плотные ряды́;
Куют кузнечики, с луго́в
Несется крик перепело́в...

Некрасов.

Но чаще всего в пределах одного стихотворения смешаны стихи двух родов окончания. Преимущественно соединяются мужские стихи с женскими. Например:

Заунывный ветер го́нит
Стаю туч на край небе́с,
Ель надломленная сто́нет,
Глухо шепчет темный ле́с.
На ручей, рябой и пёстрый
За листком летит листо́к,
И струей сухой и о́строй
Набегает холодо́к...

Некрасов.

Концевое созвучие.

§ 27. В большинстве стихотворений концы стихов бывают созвучны между собой. Такое созвучие концов стихов называется рифмой. Вообще говоря, чтобы два стиха рифмовали между собой, достаточно, чтобы были созвучны концы последних слов этих стихов, т. е. достаточно, чтобы рифмовали слова, оканчивающие стихи.

В классической системе стихосложения для того, чтобы два слова рифмовали, требуется:

1) Чтобы ударения этих слов одинаково отстояли от конца. Иначе говоря, рифмуют между собою только слова одного рода окончания, почему и рифмы делятся на *мужские, женские, дактилические* и т. д.

2) Чтобы ударная гласная звучала в обоих словах одинаково.

3) Чтобы следующие за ударной гласной звуки были в обоих словах подобны.

В силу первого правила рифмами могут быть следующие пары слов:

мужские: хочу — парчу; косой — гурьбой; опять — кричать...

женские: зёрна — проворно; синий — иней; ворот — город...

дактилические: к случаю — кучею; губерния — вечерняя; стороны — вороны...

гипердактилические: рассказывая — газовая...

Но в классическом стихосложении слова „отточено“ и „точно“, хотя и созвучные, рифмами не считаются, так как первое из них — дактилическое, а второе — женское. Как мы увидим из дальнейшего, такие созвучия в современном вольном стихосложении считаются рифмами.

Из второго правила следует, что рифмуют те слова, в которых ударная гласная звучит одинаково. При этом вовсе не требуется, чтобы эти созвучные гласные одинаково писались. Поэтому рифмуют ударные „а“ и „я“ — „ткать — опять“, „у“ и „ю“ — „груди — люди“ и т. д. Точно так же считаются рифмующими „ы“ и „и“, если они не находятся на конце слова. Так, рифмуют „было“ и „мило“, но слова „прости“ и „цветы“ не рифмуют.

Точно так же и для замыкающих звуков, следующих за ударной гласной, требуется только более или менее

близкое созвучие, при этом чем созвучие ближе, тем рифма точнее. Однако и здесь допускаются некоторые неточности. Например, если в женской или дактилической рифме в одном слове на конце стоит „й", то в другом оно может отсутствовать, например, „горы" и „скорый". [1]

Опорные звуки.

§ 28. Звуки, стоящие перед ударной гласной, называются опорными. Так, в слове „свобода" опорным звуком будет „б". В рифмующих словах опорные звуки могут быть различны, за одним исключением: *в мужских рифмах, оканчивающихся на гласные, опорные звуки должны быть тождественны.* Так, слова „беда — вода" рифмуют, так как в обоих имеется одинаковый опорный звук „д". Слова же „вода — игра" не рифмуют, так как опорные звуки у них разные: в одном слове „д", в другом „р". [2]

Однако, хотя для прочих рифм совпадение опорных звуков не обязательно, но та рифма, в которой имеется совпадение опорных звуков, считается лучшей. Например, слова „дороги — ноги" рифмуют, хотя их опорные звуки („р" и „н") — различны. Но форма „дороги — строги" — лучше, так как в ней — общий опорный звук „р".

Рифмы, в которых опорный звук совпадает, называются *богатыми.*

Упражнения к §§ 27 и 28.

I. Разобрать рифмы I главы „Евгения Онегина", отметив:

1) те рифмы, в которых ударная гласная пишется различным способом,

2) рифмы не вполне точные,

3) рифмы богатые.

II. Указать, каких рифм в „Евгении Онегине" больше —

---

[1] Подобные рифмы называются *усеченными.*

[2] Это происходит потому, что всякая рифма требует созвучия согласных. В мужских рифмах, оканчивающихся на гласную, нет согласных после ударной гласной, поэтому необходимо созвучие согласной перед ней.

мужских или женских. То же самое для стихотворения Пушкина „Кто видел край...“ („Желание“).

III. Разобрать рифмы Некрасова с тех же точек зрения.

Белые стихи.

§ 29. Далеко не все стихи писались с рифмами. Допускались стихотворения без рифм. Такие стихи назывались *белыми*.

Особенно распространен был белый пятистопный ямб. Таковы следующие стихи Пушкина:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет прошло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я, но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, — вечор еще бродил
Я в этих рощах.
Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет, уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни хлопотливого ее дозора...

Точно также без рифм написано Кольцовым много песен, например:

Что ты спишь, мужичок?
Ведь весна на дворе;
Ведь соседи твои
Работáют давно.
Встань, проснись, подымись,
На себя погляди:
Что ты был, и что стал,
И что есть у тебя...

Однако белые стихи встречаются гораздо реже, чем рифмованные. В настоящее время белых стихов почти совсем не пишут.

Строфа.

Сочетание рифм.

§ 30. Обычно в стихотворениях рифмуются стихи попарно. Редко встречается три стиха на одну рифму, еще реже четыре и более.

Если взять две пары рифмующих, то их можно расположить различным способом:

1) Можно поместить сперва два стиха на одну рифму, затем два стиха на вторую рифму:

Жил да был мужик Ермил,
Всю семью один кормил.
Мужичонка был путящий:
Честный, трезвый, работящий.

Такая рифмовка называется *смежной.*

2) Можно поместить стихи так, что четные будут рифмовать между собою, а нечетные, не рифмующие с четными, между собою:

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи, —
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.

Такая рифмовка называется *перекрестной.*

3) Наконец, можно одну пару рифмующих стихов поместить по середине, а другую — в начале и конце:

Уже утомившийся день
Склонился в багряные воды,
Темнеют лазурные своды,
Прохладная стелется тень.

Такая рифмовка называется *охватной.*

Расположение рифм обыкновенно определяют условным обозначением. Для этого все стихи, рифмующие друг с другом, обозначаются одинаковой буквой. Обычно при этом пользуются буквами латинского алфавита — *A a* (а), *B b* (бе), *C c* (це), *D d* (дэ), *E e* (э), *F f* (эф), *G g* (же) и т. д.

При этом обычно мужские стихи обозначаются маленькими буквами, а женские — большими. Буквы выписываются в порядке следования соответствующих стихов. Таким образом, обозначение *смежной* рифмовки будет — *A A b b*, *перекрестной* — *A b A b*, *охватной* — *a B B a.*

Тем же способом обозначают и рифмовку большего числа стихов. Вот, например, как обозначится рифмовка следующих стихов:

Встает над нами день кровавый! — *A*
Поднят багряный стяг борьбы, — *b*
Его мы встретим с должной славой, — *A*

Пойдем на подвиг честный, правый, — *A*
Мы не рабы, мы не рабы... — *b*

Обозначение рифмовки будет *A b A A b.*

Строфическое построение.

§ 31. Порядок, в котором рифма чередуется в стихотворении, может быть двух типов:

1) Рифмы распределяются по стихотворению произвольно, причем нельзя подметить правильного порядка в чередовании рифм. Подобная рифмовка называется *вольной.* Примером произведения вольной рифмовки является „Медный всадник" Пушкина.

2) Последовательность рифм повторяется в пределах небольшого числа стихов. Такая рифмовка называется *строфической.*

Большинство стихотворений пишется четверостишиями перекрестной рифмовки (*AbAb*), например:

Дрожит вагон, дрожат колеса,
Мелькают серые столбы.
Вагон сожженный у откоса,
Один, другой... Следы борьбы.
Остановились. Полустанок.
Какой? Не всё ли мне равно.
На двух оборванных цыганок
Гляжу сквозь мокрое окно...

Здесь каждые четыре стиха в точности повторяют последовательность распределения рифм. Обозначение *AbAb* справедливо для каждого четверостишия стихотворения.

Части стихотворения, в которых повторяется порядок рифм, называются *строфами.*[1] Вот примеры строфических произведений: „Евгений Онегин" разбит на строфы по 14 стихов рифмовки: *AbAb CC dd Eff E gg*:

Но наше северное лето,
Карикатура южных зим,
Мелькнет и нет; известно это,
Хоть мы признаться не хотим.
Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,

[1] Слово это применяется обычно в том случае, если эти части насчитывают более 4 стихов. Если они равны 4 стихам, то их называют *четверостишиями;* если 2 стихам — *двустишиями.*

Короче становился день.
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась.
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу; приближалась
Довольно скучная пора;
Стоял ноябрь уж у двора.

„Домик в Коломне" Пушкина написан строфами рифмовки *AbAbAbCC* (или *aBaBaBcc*). Как видно из обозначения, в каждой строфе две пары тройных рифм. Эти строфы — итальянского происхождения и называются *октавами*:

Четырестопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

Обычно каждая отдельная строфа представляет собой законченную речь (оканчивается точкой или равносильным знаком препинания).

Цезура. Стих и синтаксис.

§ 32. Когда мы скандуем стихи, мы делим их на стопы. Но в действительности стихи делятся вовсе не на стопы, а на слова. Слова эти распределяются по стиху произвольно: необходимо только, чтобы стих кончался словом и чтобы расположение ударений в стихе не препятствовало скандовке. Таким образом, промежутки между словами — *словоразделы* — встречаются в разных местах стиха, и мы не можем предугадать, где именно такой словораздел будет находиться.

Но в длинных стихах иногда мы встречаем такие словоразделы, которые находятся между определенными слогами стиха, на протяжении всего стихотворения. Возьмем, напр., стихи:

Среди могильных ям, среди угрюмых сводов,
Отвесных мрачных скал над нашей головой,
Среди холодных шахт, чернеющих проходов,
Среди миазмов злых, царящих над землей,

Оторваны от всех и от всего живого,
Чтоб тешить праздный час чужих для нас людей,
Мы заживо во тьме погребены сурово,
Копатели и гор и черных пропастей.

Во всех этих стихах имеется обязательный словораздел между 6 и 7 слогами. Таким образом, этот словораздел не является случайным, наше ухо к нему привыкает, и мы ждем его в каждой новой строчке на том же месте.

Словораздел, приходящийся во всех стихах стихотворения на одном и том же месте, называется цезурой.

Совершенно естественно, что цезурный словораздел значительно сильнее членит речь, чем отдельные словоразделы, и у нас всегда есть желание несколько приостановиться на цезуре. Этому отвечает синтактическое строение речи: если мы рассмотрим приведенные стихи, то увидим, что знаки препинания попадают в первую очередь на концы стихов, а во вторую — на цезуру. Таким образом, стих распадается на части, отделенные друг от друга цезурой. Части эти называются *полустишиями.*

Стихотворная речь строится так, чтобы фразы или их части укладывались в пределы стихов или полустиший. Если конец фразы не совпадает с концом стиха или полустишия, то подобное несовпадение отчетливо слышно. Поэты иногда пользуются этим и расчленяют свою речь так, что границы предложений не совпадают с границами стиха. Это называется *переносом.*[1] Всякий перенос должен быть строго рассчитан, чтобы нарушение ритмической плавности стиха было оправдано художественными задачами. Неумелый перенос только затрудняет чтение. Вот примеры переносов у Пушкина:

Вот ива, были здесь вороты,
Снесло их, видно. Где же дом?
И, полон сумрачной заботы,
Всё ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.

[1] Часто употребляется вместо слова перенос французское слово enjambement (анжамбеман).

Ночная мгла
На город трепетный сошла;
Но долго жители не спали
И меж собою толковали
О дне минувшем.
Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей...

Здесь переносы придают стихотворной речи особый прерывистый ритм. Слово „захохотал", перенесенное в начало стиха, звучит особенно внезапно, что способствует картинности описания. Во всяком случае, подобное построение воспринимается как нарушение обычного ритма.

Упражнения к §§ 31—32.

I. Разобрать строфическое построение стихотворений Лермонтова „Памяти Одоевского", Казина „Ручной лебедь" (заметить, что стихи определенной длины занимают в строфе определенное место).

II. Разобрать синтаксис стиха „Бориса Годунова". Найти в нем цезуру. Обратить внимание на распределение знаков препинания. Отметить, где голос естественно повышается и где понижается. Где требуется остановка (пауза)?

То же для „Медного Всадника".

Вольные размеры.

Вольные размеры в эпоху классического стихосложения. Вольный ямб.

§ 33. Не все стихотворения состоят обязательно из стихов, совершенно одинаковых по размеру. Очень часто мы встречаем стихотворения, в которых соединены стихи с разным количеством стоп. Здесь бывают два случая: 1) или стихи с разным количеством стоп правильно чередуются, 2) или они следуют в произвольном порядке.

В следующем примере каждый нечетный стих — четырехстопный хорей, каждый четный — трехстопный хорей.

Помню — господи, прости!
Как давно всё было! —
Парень лет пяти-шести,
Я попал под мыло.

Мать с утра меня скребла,
Плача втихомолку,
А под вечер повела
„К господам на елку".

Подобное стихотворение, хотя и сочетает стихи разной длины, но не производит впечатления ритмической неправильности, так как мы приучаемся ожидать именно тот размер, который и следует на самом деле.

Другой случай — когда нельзя предсказать, какой длины стих последует, так как в чередовании стихов не соблюдается правильности. Чаще всего такое неправильное „вольное" сочетание стихов разной длины происходит в ямбе. „Вольные ямбы" стали применяться в русской поэзии очень рано. Такими стихами писались басни, комедии („Горе от ума") и некоторые другие стихотворения. „Вольные ямбы", разрушая правильное чередование однообразных стихов, производят впечатление свободной, разговорной речи, скорость которой меняется под влиянием того, что в них говорится. Пример:

Годов тому, примерно, пять
Помещик некий в лес заехал погулять.
На козлах Филька красовался,
Такой-то парень — богатырь!
— Вишь, как тут заросло, а был совсем пустырь! —
Молодняком помещик любовался. —
Как, Филька, думаешь? Хорош молоднячок?
Вот розги где растут. Не взять ли нам пучок?
. . . . . .

Здесь первый стих насчитывает 4 стопы, второй — 6, третий и четвертый — по 4, пятый — 6, шестой — 5, седьмой и восьмой — по 6.

Разговорный характер стихотворения явствует из самого его содержания.

Упражнения к § 33.

I. Разобрать размер „Горе от ума".

II. Разобрать размер басен Крылова и Демьяна Бедного.

Другие вольные размеры эпохи классического стихосложения. Народные размеры. Гекзаметр.

§ 34. Вольные ямбы всё же относятся к обычному классическому стихосложению, так как каждый стих басни скандуется обычным образом.

Но уже в начале XIX века и даже раньше иногда русские поэты употребляли размеры, не укладывающиеся в пять правильных размеров. Так, были распространены вольные подражания народным песням. В этих подражаниях выдерживалась приблизительно одинаковая длина строк, и более или менее правильно расставлялись ударения, но допускались значительные уклонения от избранного образца стихотворного размера, и каждая строка звучала по-новому, лишь в общих чертах повторяя размер предыдущих. Такова, напр., сказка Пушкина „О рыбаке и рыбке“:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу,
А старуха пряла свою пряжу...

Здесь все стихи содержат приблизительно 10 слогов (бывает и меньше и больше) и все имеют женское окончание. В остальном Пушкин не соблюдал никаких правил, стремясь лишь дать общее впечатление мерности речи.

Кроме подражаний народным песням и былинам, мы встречаем у поэтов этой эпохи частое подражание античным (греческим и латинским) стихам, в частности гекзаметру.

В основе гекзаметра лежит шестистопный дактиль женского окончания:

– ◡◡ | – ◡◡ | – ◡◡ | – ◡◡ | – ◡◡ | – ◡

Однако вовсе не необходимо, чтобы везде ударение приходилось через два слога на третий. Достаточно, если иногда ударение придется через один слог на второй. Таким образом, постоянным являлось лишь число ударений (6 на стих), а число неударных слогов могло изменяться.

При скандовке такого стиха необходимо затрачивать одинаковое количество времени на произношение группы слогов, состоящей из ударного и следующих за ним неударных. При этом, если в эту группу входит не 3 слога, как обыкновенно, а только два, то при скандовке эти слоги растягиваются.

Вот пример гекзаметра:

Чистый лоснится пол; стекляные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече. Сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой: всё готово, весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянье, вещать благовещие речи.

Пушкин.

Схема последовательности ударных и неударных слогов в этих стихах следующая:

1. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
2. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
4. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
6. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
7. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
8. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Здесь на ряду с правильным дактилем (стихи 2, 4, 5, 7 и 8) встречаются стихи с меньшим количеством неударных слогов. Надо заметить, что в гекзаметре между пятым и шестым ударениями обычно сохраняется два неударных слога.

Упражнение к § 34.

I. Ознакомиться с размером „Сказки о попе“ Пушкина. Сосчитать, сколько в каждой строке ударений и сколько слогов (кончая ударным слогом рифмы).

II. Изучить размер пушкинских гекзаметров. Обратить внимание, что у него часто гекзаметр сочетается со стихом типа – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – с теми же отступлениями от схемы. Стих этот именуется *пентаметр* и употребляется только при гекзаметре, образуя вместе с ним *элегический дистих*.

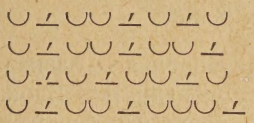
СОВРЕМЕННЫЙ СВОБОДНЫЙ СТИХ.

§ 35. Другие формы отступления от классического стихосложения, хотя и встречаются у старых поэтов (Лер-

монтов, Тютчев, Фет), но редко. В начале же XX века поэты всё чаще и чаще стали писать стихи, не поддающиеся скандовке. Эти стихи называются *свободными* стихами. Среди свободных стихов в первую очередь следует отметить простейшие из них, которые сохраняют в стихе постоянное число ударений. Стихи эти называются *акцентными* (от слова акцент — ударение). Вот пример акцентных стихов:

Бреду я домой на Пресню,
Сочится усталость в плечах,
А фартук красную песню
Потемкам поет о кирпичах.

Ударные и неударные слоги здесь следуют в таком порядке:



Или:

Ломая кольцо блокады,
Бросая обломки ввысь,
Всё вперед за грань, за преграды,
Алым всадником мчись.

В каждом стихе здесь три ударения, но между ними произвольное (от одного до трех) число неударных слогов.

Другой пример:

Хороший сагиб у Сáми и умный
Только больно дерется стэком,
Хороший сагиб у Сáми и умный,
Только Сáми не считает человеком.
Смотрит он на него одним глазом,
Никогда не скажет: спасибо.
Сами греет для бритья ему тазик
И седлает пони для сагиба.

Здесь смешаны стихи с четырьмя и с тремя ударениями, причем преобладают стихи по три ударения. Это настолько влияет на общий характер размера, что в тех стихах, где больше трех ударений (кроме первого), при чтении некоторые ударения ослабляются, чтобы дать общее впечатление трех выделяющихся — более сильных ударений.

Еще более сложный ритм в большинстве стихотворений Маяковского, например:

Бейте в площади бунтов топот.
Выше гордых голов гряда.
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.
Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег,
Сердце — наш барабан.

Здесь встречаются преимущественно стихи с тремя ударениями, причем в первой половине строфы много неударных слогов, во второй — очень мало (в первом и третьем стихе их совсем нет).

Упражнения к § 35.

I. Разобрать стихотворения „Главная улица“ Демьяна Бедного (в отрывках), „Двенадцать“ Блока (первый отрывок), „Левый марш“ Маяковского, написав схему последовательности ударных и неударных слогов. Произнести их так, чтобы получилось впечатление наибольшей размеренности. Заметить, какие ударения при этом особенно выделяются.

II. Разобрать несколько стихотворений Есенина и Маяковского. Заметить, что строка Маяковского не всегда соответствует целому стиху; очень часто один стих разбит на несколько строчек. Признаком конца стиха у него бывает рифма. То же самое у многих других современных поэтов. Обратить внимание на то, что у Маяковского часто в стихах господствует какой-нибудь правильный размер, но с сильными отступлениями от него.

Рифма в современном стихосложении.

§ 36. Современные поэты не довольствуются рифмой в той форме, как ею пользовались поэты XVIII и XIX веков. В настоящее время многие созвучия, которые раньше за рифму не считались, играют роль рифмы. Раньше требовалось совпадение ударной гласной и всех следующих за ней звуков. В настоящее время внимание обращено больше всего на ударную гласную и окружающие ее согласные, замыкающие же звуки допускаются различные и в разном количестве.

Так, допускают рифмовое созвучие слов разного рода окончания, т. е. дактилические с женскими и тому подобное.

Например: перекрасила — мяса, долот — полк, режется — самодержца, пялится — пальцы. Замыкающие звуки, присутствующие в одном из созвучных слов, отсутствуют иногда в другом. Напр.: кроясь — поезд, разлита — литавр, иначе — плачет, щебня — волшебник.

Этим самым расширен класс *усеченных* рифм классического стихосложения (§ 27). В классическую эпоху разрешалось отсекать в женских и дактилических рифмах только звук „й“, в настоящее время — любой звук в любой рифме.

Кроме того, часто употребляются составные рифмы, в которых одно слово созвучно с целой группой слов, напр.: ломаемая — дома и моя..., вены я — благословенная.

Зато, как можно видеть из приведенных примеров, недостаток в созвучиях окончаний слов восполняется богатым созвучием в звуках, предшествующих ударной гласной, например: раз*лит*à — *лит*àвр и т. п. Ср. *за* гòлод — *за*кòлот, *гр*ядà — *гор*одà, *в*ьèм — жи*в*ьèм, *за*гòним — *за*кòном и пр.

Упражнение к § 36.

Разобрать рифмы Маяковского и Есенина.

ЧАСТЬ III.

КОМПОЗИЦИЯ.

Тема художественного произведения.

§ 37. До сих пор речь шла только о построении речи художественного произведения, но не о построении самого произведения. Между тем все части, все мелкие предложения, всё изложение в произведении должно быть между собой согласовано и образовывать художественное *единство*. Объединяет же все части произведения между собой *тема* или *предмет* сочинения. Темой называется то, о чем говорится в сочинении. Так, например, темой повести „Ташкент город хлебный" является история крестьянского мальчика, отправившегося в голодное время в Ташкент за хлебом. Тема, объединяющая всё произведение, называется *главной* темой. Отдельные части произведения развивают эту главную тему, и для этого вводят другие предметы или темы, подчиненные основной теме. Эти подчиненные темы называются *эпизодами*. Таким образом, большое произведение распадается на связанные между собою эпизоды.

Наконец, эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события или вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются *мотивами*.

Мотив является простейшей повествовательной единицей, выражающей отдельные повествовательные положения, отношения героев друг к другу, простейшие обстоятельства, изменяющие положение или ход дей-

ствия. То, что называется пересказом произведения, сводится обыкновенно к перечислению основных мотивов. Разные мотивы могут иметь различное значение в произведении: некоторые определяют основной замысел произведения и главнейшие события, двигающие действие; эти мотивы являются центральными. Те же положения, которые касаются деталей действия, образуют второстепенные или эпизодические мотивы.

Итак, из мотивов собираются эпизоды, из эпизодов — целое произведение. Всё это должно быть связано между собою и представлять развитие одной темы.

Художественное произведение можно написать на любую тему, однако качество произведения в значительной степени зависит от выбора этой темы. Тема сама по себе должна, во-первых, представлять для читателя интерес, во-вторых, допускать развитие, необходимое для того, чтобы заполнить произведение эпизодами.

Автор, выбирая тему для произведения, рассчитывает на читателей, своих современников. Тема, интересная для них, в достаточной степени значительная и связанная с запросами времени, называется *актуальной*. Но всякое более или менее значительное произведение не теряет своей ценности на протяжении значительного периода времени, иной раз в течение нескольких веков, на протяжении которых сменяется несколько поколений читателей. Поэтому, выбирая актуальную тему, автор заботится о том, чтобы она не была узкозлободневной, т. е. тема его не должна исчерпываться временными интересами, связанными с мелкими событиями, преходящими и забывающимися. Тема, оставаясь актуальной, должна затрагивать вопросы, сохраняющие свой интерес и при изменившихся внешних условиях. Так, произведения Шекспира до сих пор не утратили своего значения. Пушкина читают уж в течение ста лет, а русские великие прозаики XIX века — Тургенев, Достоевский и Толстой — до сих пор читаются, как почти современные нам писатели. Чем крупнее талант писателя, тем дольше живут его произведения, тем менее утрачивают они интерес от изменения обстановки.

Эмоциональная сторона в художественном произведении.

§ 38. Не достаточно избрать интересную тему для того, чтобы произведение стало от этого интересным. Главное заключается в искусстве автора так развивать тему, чтобы интерес к произведению не ослабевал у читателя на протяжении всего произведения. Для этого необходимо применять приемы, возбуждающие постоянное внимание читателя. С этой целью писатель старается воздействовать на чувство читателя. Про хорошее произведение говорят, что оно *производит сильное впечатление*, т. е. сильно воздействует на чувства. Воздействие на чувства выражается в том, что возбуждаются чувства определенного характера, и чувства эти направляются автором в нужную ему сторону.

Характер возбуждаемых художественной литературой чувств чрезвычайно различен. Крайними формами возбуждаемых чувств являются ужас и смех. Произведения, *возбуждающие ужас*, называются *трагическими*, возбуждающие *смех — комическими*. Ужас возбуждается обычно описанием гибели главного героя. При этом, чтобы гибель эта не была случайна, надуманна, обычно в трагических произведениях гибель эта вызывается внутренними основаниями поведения героя. Обычно герой борется между двумя противоположными чувствами, в результате чего, не найдя исхода, гибнет. Так, обычно противопоставление чувства долга чувству любви и т. п. Подобные внутренние или внешние противоречия вызывают безвыходное положение героя, которое и является обычным трагическим положением.

Наоборот, мелкие противоречия и нелепости в поведении и словах действующих лиц, не вызывающие гибели или безвыходного положения, возбуждают в читателе смех и являются основным источником комический литературы. Между смехом и ужасом заключаются многочисленные переживания разного рода, и в художественной литературе все эти переживания находят свое место. Кроме чисто комических и чисто трагических произведений, имеется множество таких, где комическое с трагическим различным образом сочетается.

Но не достаточно *настроить* читателя на тот или

иной лад. Необходимо *направить* его чувства. Это достигается путем возбуждения или сочувствия, или, обратно, ненависти и презрения к совершающемуся. Достигается это путем привлечения симпатий и антипатий читателей к изображаемым в произведении лицам и к отдельным их поступкам. Это сочувствие совершающемуся заставляет читателя относиться к происходящему в произведении как к делу, лично его касающемуся. Так, легко наблюдать по настроению зрителей в театре, как некоторые положения вызывают у слушателей радость, другие — горе и негодование. Сочувствуя вымышленным героям как живым лицам, читатель стремится узнать их судьбу и дочитывает до конца художественное произведение. Иначе — его любопытство остается неудовлетворенным.

Повествование и описание.

§ 39. Избрав тему и распределив эпизоды (составив „план"), писатель приступает к изложению. Изложение ведется путем чередования повествования с описанием.

Повествование есть рассказ о событиях и о действиях участников этих событий. Повествование развивается во времени. Всякое событие или действие имеет свое начало, развитие и конец. Кроме того, в повествовании обращается внимание на причины и следствия каждого происшествия. Развитие повествования сообщает о поводах, вызвавших событие, о подготовке к событию, об обстоятельствах, при которых оно произошло, и, наконец, о тех последствиях, какие это событие повлекло за собой в описываемой обстановке. Главной частью всякого рассказа является именно повествование. Особой формой повествования является *диалог*, т. е. разговор действующих лиц.

Описанием называется сообщение необходимых признаков описываемого предмета. Описания вызываются тем, что для понимания происходящих событий требуется знание того, в какой обстановке оно происходило, кто в нем принимал участие и т. п. Обычно в описании время играет весьма малую роль. Описание или дается для какого-нибудь одного момента, или же сообщаются сведения о тех признаках, которые оста-

ются неизменными на протяжении повествования. Однако описание не всегда играет служебную роль пояснения к повествованию. Иногда оно приобретает самостоятельную роль, создавая требуемое автору „настроение“, т. е. вызывая в читателях те чувства, какие необходимы автору для правильного восприятия его произведения.

Среди описаний необходимо выделить сообщение о внутренних свойствах действующих лиц. Подобное сообщение называется *характеристикой.*

Кроме повествований и описаний, в литературе мы часто встречаем рассуждения, представляющие собой ряд умозаключений, имеющих целью доказать или убедить слушателя. Но авторские рассуждения больше свойственны нехудожественным произведениям. В художественных произведениях, задача которых состоит в том, чтобы воздействовать в первую очередь на воображение читателя, автор редко стремится путем рассуждений сообщить читателю свою мысль. Обыкновенно это достигается косвенно, так что мысль автора передается читателю только при условии некоторой догадки, путем внушения, как естественный и не требующий доказательств вывод из рассказанного. Однако лица, о которых ведется повествование, часто прибегают к рассуждениям, которые и сообщаются как мысли и слова этих лиц. Эти рассуждения разъясняют нам поведение действующих лиц, поводы их поступков, их подготовку к событиям и т. п. Кроме того, характер этих рассуждений способствует более точной их характеристике.

Упражнение к § 39.

Выделить в повестях Тургенева, прочитанных классом, части, заключающие повествования, описания и рассуждения.

Фабула.

§ 40. План произведения состоит в том, что автор учитывает, при помощи каких вымышленных событий он разовьет свою тему и как расположит в повествовании все эти события.

Таким образом, прежде всего автору необходимо

вообразить в возможных подробностях самое происшествие, которое послужит предметом изложения. Все события, связанные с основным происшествием, всё поведение и все поступки лиц, принимающих участие в действии, составляют то, что называется *фабулой*. Состав фабулы совершенно не зависит от того, в каком порядке и как будет об этих событиях сообщено автором. Одна и та же фабула допускает множество различных способов изложения.

Когда задумывается фабула, то обращается внимание только на самые события, как бы происходившие на самом деле, на их взаимную связь, на причины и следствия. Фабула обычно представляет собой цепь событий, совершающихся среди определенного круга лиц. Если фабула задумана правильно, то эти события должны быть такого рода, чтобы они естественно развивались одно из другого. Обычно представляется возможным перечислить все имеющие значение события, описываемые в произведении, и расположить их в последовательном (во времени) порядке. Между двумя более или менее значительными событиями взаимное отношение и круг вовлеченных в действие лиц остаются неизменяющимися. Такое состояние называется *положением* или *ситуацией*. Каждое событие меняет положение, изменяя отношения между лицами, вводя новых лиц или устраняя старых. Каждое событие должно естественно вытекать из ситуации. Для этого самая ситуация должна вызывать события. Это обычно вызывается тем, что введенные в повествование лица ставят себе цели, вызывающие их на борьбу или друг с другом, или с внешними препятствиями. Очень часто действующие лица распадаются на несколько групп друзей и врагов, ведущих взаимную борьбу. Каждое событие меняет условия борьбы, доставляя частичную или временную победу то тому, то другому лагерю действующих лиц.

Исходное положение, вызывающее дальнейшее движение и смену положений, называется *завязкой*. Конечное положение повествования называется *развязкой*. Чтобы развязка была правильной и удовлетворяла любопытство читателей, необходимо, чтобы она приводила к устойчивому положению, не вызывающему дальнейших событий. В развязке борьба прекращается. При

этом действующие лица или преодолевают препятствия и достигают своих целей, или гибнут, не достигнув цели и отступив перед препятствиями, или же противоречивые интересы разных групп действующих лиц находят какое-нибудь взаимное примирение.

Для того, чтобы произведение не теряло цельности, необходимо, чтобы завязка соответствовала развязке, т. е. чтобы последнее положение естественно вытекало из цепи событий, вызываемых первым (исходным) событием, а не из случайного происшествия, происшедшего где-то посредине повествования и не связанного с начальным положением.

Сюжет.

§ 41. Но не достаточно сочинить самое событие. Нужно расположить эпизоды в повествовании, нужно определить, в каком порядке читатель будет узнавать о задуманных происшествиях. В редких случаях автор прямо, последовательно, в порядке того, как события происходят, сообщает о них читателю. Обычно сообщается читателю не всё, некоторые события от него скрываются с тем, чтобы возбудить в нем любопытство и затем неожиданно разъяснить неясности положения. Кроме того, в случае сложных событий, одновременно развивающихся в разных местах, самая техника изложения их очень сложна. Для этого автору нужно решить:

1) На каких событиях фабулы он остановится подробнее и изобразит их в „*сценах*“, т. е. с передачей разговоров и поступков участвующих, и какие события будут изложены вкратце, *отвлеченным* сообщением, только для связности и ясности изложения.

2) В каком порядке будут расположены эти сцены и сообщения.

3) До какой степени читателю в каждом положении рассказа разъясняются причины совершающегося, и в какой степени читатель оставляется в неведении относительно некоторых событий.

4) Как распределяются в произведении описания и вообще всё, что не имеет прямой связи с движением фабулы.

5) Какие места необходимо особенно выделить и какие, наоборот, несколько стушевать, и в каком тоне вести повествование (комическом, трагическом и т. п.).

6) От чьего лица вести повествование в целом или в отдельных частях.

Для того, чтобы связать положения и оправдать избранное расположение, автор обращается часто к следующему приему: в повествовании он следит за определенным лицом и сообщает нам о том, что делало, говорило, слышало данное лицо. Когда по ходу рассказа необходимо сообщить то, в чем данное лицо не участвовало, автор обращается к другому лицу и следит за его поступками и т. д. Иногда на протяжении всего рассказа этот ведущий нить изложения персонаж (действующее лицо) остается одним и тем же. Иногда ему поручается самое повествование, которое ведется в таком случае от первого лица, в форме записок, рассказа и т. п. Такое лицо, от имени которого ведется рассказ, называется *рассказчиком.*

Произведенное таким образом распределение развивающих тему эпизодов и сцен представляет собою *сюжет произведения.*[1]

Сюжет представляет собою разработанную схему *произведения* в противоположность фабуле, которая является схемою *события,* являющегося предметом произведения.

Время и место в художественном произведении.

§ 42. При разработке сюжета произведения чрезвычайно важным бывает определить место и время действия. При помощи удачного выбора места действия автору удается естественнее ввести различные эпизоды. Самое расположение места действия („топография" действия) играет большую роль в развитии действия. Так, в „Преступлении и наказании" Свидригайлову удается под-

[1] Слово „сюжет" часто употребляется в другом, более узком значении — как тема художественного произведения. Эти два значения этого слова не надо смешивать. Вообще при чтении сочинений по вопросу о композиции необходимо иметь в виду, что такие термины, как фабула и сюжет, разными авторами употребляются в разном значении.

слушать Раскольникова благодаря особому расположению квартир, где жили Соня Мармеладова и Свидригайлов. Затем — самая обстановка места действия дает возможность построить действие так или иначе. Выбор места необходим для того, чтобы действующие лица имели возможность встречаться и тем двигать действие произведения. Точно так же чрезвычайно важно правильно распределить время действия. По отношению ко времени в повествовании наблюдаются два случая: сплошной, неразрывный рассказ о событиях, следующих одно за другим, и общее, обычно краткое сообщение о событиях, происшедших за некоторый промежуток времени, без точного обозначения, когда именно это произошло и сколько времени длилось происшествие. Обычно таким образом сообщают о том, что предшествовало началу связного повествования, о том, что последовало после окончания действий, изображенных в таком же связном повествовании, и что происходило в перерыве сплошного действия.

Эти перерывы особенно необходимы, чтобы расчленить произведение на отдельные части, хотя не всегда перерыв в действии совпадает с делением повествования на части (например, на главы).

При разборе сюжетного построения произведения полезно бывает прежде всего выяснить, как автор распорядился местом и временем действия, выделяя места сплошного рассказа (непрерывного действия) и учитывая все указания автора на промежутки времени, протекающие в перерывы сплошного изложения.

Часто автор прибегает к *временны́м перестановкам,* то есть сначала рассказывает, что было после, а после этого — что было раньше.

Упражнения к § 42.

I. Разобрать сюжетное распределение материала в „Преступлении и наказании“. Определить время действия каждой отдельной сцены, место действия и участвующих лиц. Выделить действие, данное в сообщениях (в рассказах, в письмах и т. д.). Разделить роман на отдельные сцены, определив, сколько времени продолжается каждая сцена и сколько страниц занимает она в книге. Отметить места, где излагаются события, происходившие в отсутствие Раскольникова. Какие

лица в этих случаях ведут нить повествования (то есть являются главными участниками этих сцен).

II. Разобрать сюжетное построение повестей Пушкина „Выстрел“ и „Барышня-крестьянка“. Отделить описания от повествования. Отметить временные перестановки. Проделать ту же работу, что и над романом „Преступление и наказание“.

Действующие лица.

§ 43. Действие, составляющее фабулу произведения, распределяется между действующими лицами. Действующие лица (или *персонаж*) — основа всякого повествования, и качество произведения в значительной степени зависит от того, как задуманы и обрисованы действующие лица. Поэтому нередко бывает, что автор задумывает сначала действующих лиц, а потом уже изобретает фабулу, которая могла бы оправдать выведенных в произведении именно этих, а не других лиц.

То, что говорилось в § 38 о направлении эмоций читателя, достигается путем того или иного освещения действующих лиц. Автор обрисовывает этих действующих лиц так, чтобы вызвать у нас сочувствие или, наоборот, оттолкнуть нас от изображаемых лиц, вызывая в нас против них негодование, ненависть и презрение. Вызывая в нас сочувствие определенным лицам повествования, автор тем самым внушает нам и те мысли, которые он приписывает своим действующим лицам, и таким образом убеждает нас в том или ином. Убедительная сила художественного произведения заключается не в логических доказательствах, а в возбуждении сочувствия к излагаемым идеям.

Главные действующие лица, на которых сосредоточено внимание читателя, называются *героями*. Это название, в широком значении слова, применяется одинаково как к тем лицам, которые должны вызывать сочувствие, так и к тем, которые должны отталкивающе действовать на читателя.

Для того, чтобы герой удовлетворял художественным требованиям, необходимо, чтобы он был заметен и отличен от других действующих лиц. Это достигается путем *характеристики* (см. стр. 86). Характеристикой называется сообщение присущих герою черт. Характери-

стика может быть внешней и в таком случае представляет описание наружности, костюма и т. п., и внутренней, которая дает описание характера в точном смысле этого слова, то есть тех привычек, навыков и вообще духовных свойств, которыми обладает герой и которыми определяется его поведение в произведении. Характер героя должен быть совершенно согласован с его поступками и выдержан так, чтобы на протяжении всего произведения мы чувствовали, что герой есть одно и то же лицо. Даже в случае так называемого „перерождения" героя мы должны чувствовать, что это изменение его характера находится в согласии с теми чертами героя, которые обрисованы в произведении.

Различают характеры, которые напоминают лишь единичных лиц в жизни, и характеры, напоминающие людей, которых мы встречаем постоянно. Те действующие лица, характер которых соответствует большой группе лиц, называются *типами*. Это — художественные изображения представителей определенных общественных групп. Тип обычно соответствует определенному социальному слою. Так, может быть выведен тип крестьянина, тип рабочего, тип интеллигента, тип буржуа и т. п. Типы могут быть более общими и более частными. Можно изобразить просто крестьянина, наделив его чертами, более или менее свойственными всем крестьянам; но можно уточнить тип, придав ему черты характера, свойственные только более зажиточному крестьянину, и т. п.

Действующие лица подвергаются в произведении группировке. Простейший случай — это разделение всех действующих лиц на два лагеря: друзей и врагов главного героя. В более сложных произведениях таких групп может быть несколько, и каждая из этих групп связана различными взаимоотношениями с остальными лицами.

Действующие лица, которые появляются только в одном каком-нибудь эпизоде произведения, называются *эпизодическими*. Обыкновенно стремятся к тому, чтобы эпизодических лиц было как можно меньше и в разных эпизодах действовали одни и те же лица.

При разборе сюжетного построения произведения всегда необходимо разобраться в действующих лицах произведения, выяснить их взаимоотношения в каждой

стадии повествования (обычно при смене ситуаций меняются состав и взаимоотношения действующих лиц), выяснить, как и в какой момент автор выводит этих лиц на сцену, и т. п. При этом следует учитывать не только лиц, выведенных автором в тех сценах, на которые распадается произведение, но также и тех, о которых только сообщается в рассказах других лиц, и которые всё же играют свою роль в фабуле произведения.

Упражнения к § 43.

I. Нарисовать схему главных действующих лиц „Преступления и наказания", обозначив каждое лицо кружком и соединив кружки прямыми линиями, указывающими на то или иное взаимоотношение действующих лиц. Составить полный список всех лиц, выведенных и упоминаемых в романе. Выяснить, какими приемами дается характеристика каждого лица. Попробовать в цитатах из романа дать характеристику разных лиц. Отметить, что некоторые лица характеризуются косвенно, то есть об их характере мы составляем представление по их речам и поступкам. Обратить внимание на стиль речей (стиль Мармеладова и Лужина) как средство характеристики. Отметить, к какой стадии развития основной линии повествования (убийство старухи, раскрытие преступления, суд над Раскольниковым и каторга) имеют наибольшее отношение выведенные Достоевским лица.[1]

II. Сделать схему персонажей рассказа Сейфуллиной „Правонарушители".

III. Указать приемы характеристики героев в рассказе Тургенева „Хорь и Калиныч".

Мотивировка.

§ 44. Все части художественного произведения, все эпизоды и сцены, его составляющие, все мотивы должны быть согласованы между собою. Читатель должен воспринимать всякое произведение как крепкое целое,

[1] Желательно разделить класс на группы и поручить каждой группе разработку сюжетного построения одного романа. Материалом могут служить „Капитанская дочка" Пушкина, „Мертвые души" Гоголя, „Обрыв" Гончарова, „Отцы и дети" Тургенева и „Война и мир" Толстого. В крайнем случае можно ограничиться тремя романами Тургенева, Достоевского и Толстого. Сравнить „Евгения Онегина" и „Медного Всадника" с построением прозаических романов.

в котором нет ничего лишнего и ничего случайного. Всё должно естественно вытекать одно из другого.

Хотя, читая произведение, мы и сознаем ясно, что оно представляет собой с начала до конца вымысел, но для того, чтобы испытывать должное впечатление, нам всегда приходится воспринимать это произведение так, как будто всё изложенное происходило на самом деле. Точно так же в театре мы должны в актерах видеть не актеров, а тех лиц, которых они изображают, даже если игра происходит в условиях, совершенно исключающих всякую возможность отожествления происходящего на сцене с жизнью (балет, опера, где танцуют и поют так, как никогда не бывает в жизни, кинематограф, где одноцветные, плоские и немые изображения скользят и сменяются в условиях, в действительности невозможных). *Иллюзия,* то есть впечатление жизненности, — необходимое условие художественного восприятия произведения. Иллюзия необходима в самом условном произведении. Условности (как танец в балете) мы принимаем как необходимую форму произведения, но сквозь эти условности стараемся высмотреть действительную жизнь. Автор всегда озабочен тем, чтобы не нарушить иллюзию. Из художественных условностей оставляют только те, к которым читатели привыкли и которые выработаны в предшествующей литературе.

Для того, чтобы сохранить иллюзию, необходимо, чтобы каждая сцена и каждый эпизод были рассказаны так, как будто они произошли на самом деле, то есть чтобы они были вероятны и чтобы были подготовлены. Так, например, в романе „Братья Карамазовы" главный эпизод романа — убийство отца Карамазова — обставлен так, чтобы подозрение пало на старшего сына Карамазова, Дмитрия, и чтобы против него было наибольшее число улик. Весь роман построен на судебной ошибке, то есть на обвинении в отцеубийстве на основании неверных улик. Эти улики появились в результате стечения многих случайных обстоятельств. Если бы автор просто рассказал об этих несчастных совпадениях, то читателю они показались бы невероятной натяжкой и иллюзия была бы нарушена: слишкой явной выдумкой показался бы весь роман. Поэтому автор старательно обставляет эти совпадения многочисленными

условиями (главным образом замысел и подготовка действительного убийцы — Смердякова), которые объясняют, почему могло произойти такое странное совпадение. Из введенных в роман обстоятельств вытекает, что в условиях романа это совпадение не только могло, но и должно было произойти, и только две-три второстепенные детали остаются случайными; но то, что они способствовали более полному успеху предприятия Смердякова, не противоречит нашему чувству естественности действия.

Таким образом, перед писателем стоит задача оправдать каждое положение в рассказе, доказать его допустимость в произведении. Такие приемы оправдания отдельных положений называются *мотивировкой.* Мотивировка есть способ согласовать построение произведения с теми требованиями, которые предъявляются читателем к произведению.

Требования эти не исчерпываются стремлением жизненной иллюзии. Читатели разных литературных школ и социальных слоев, разных времен и направлений предъявляют различные требования. Так, читатель требует, чтобы произведение не противоречило его нравственному чувству, не нарушало художественных правил и т. п. Если автор принимает эти требования читателя, то он обязан озаботиться о том, чтобы ни одно положение его произведения им не противоречило и чтобы те положения, которые сами по себе могли бы вызвать возражения, были обставлены условиями, разрушающими эти возражения.

С целью мотивировать то или иное положение, автору приходится иногда вводить новые эпизоды, тесно с развитием действия не связанные, но необходимые для оправдания главнейших положений; иногда необходимо бывает сопровождать рассказ пояснениями, описаниями и т. п. Иногда даже то или иное сложное построение вызывается только необходимостью достаточной мотивировки происшествий, о которых ведется повествование.

Литературные жанры.

§ 45. Литература не однородна в своем составе. Если мы сличим, например, „Медного Всадника“ с „Ревизором“,

то увидим существенные отличия в самом построении произведений. „Медный Всадник“ написан стихами, „Ревизор“ — прозой. В „Медном Всаднике“ повествование ведется от автора, в „Ревизоре“ действие дано в речах действующих лиц. В „Медном Всаднике“ сообщены лишь короткие эпизоды, прерываемые описанием наводнения. В „Ревизоре“ изложенные сцены даны сплошь, со всем, что на протяжении этих сцен происходило, без пропусков и перерывов. Но эти отличия „Ревизора“ от „Медного Всадника“ вовсе не являются особенностями только этих двух произведений. Если сравнить эти произведения с другими, то окажется, что те особенности, которые составляют отличие „Ревизора“ от „Медного Всадника“, являются свойствами, общими у него с другими произведениями, например, с пьесой Островского „Бедность не порок“. Если пересмотреть всю литературу, то окажется, что все произведения можно сгруппировать, объединив произведения, сходные друг с другом по приемам построения. Такие группы сходных между собою произведений называются *жанрами*. Каждый жанр обыкновенно имеет свое название, и когда автор приступает к осуществлению своего замысла, он знает, к какому жанру будет принадлежать его произведение, будет ли это роман, или комедия, или лирическое стихотворение, или басня, или рассказ...

Таким образом, когда автор пишет свое произведение, то он уже заранее принимает некоторые условия, выполнение которых обязательно для произведений известного жанра. В этом отношении можно сказать, что каждое произведение в большей или меньшей степени подражает предшествующей литературе. Если бы не было этой подражательности, то все произведения так резко отличались бы друг от друга, что не было бы возможности сгруппировать их в жанры.

Жанры не остаются всё одними и теми же. Каждый новый писатель, при всей своей подражательности, всегда приносит в литературу что-то новое. Это новое появляется благодаря новым условиям жизни и художественного творчества. Жанры меняются — и, например, роман в XX веке совсем не то, что роман в XV веке. Меняется и количество и состав жанров. Некоторые жанры умирают. Так, исчезла ода, которую охотно писали

в XVIII веке. Некоторые жанры появляются вновь, некоторые распадаются и т. п. Всё это признаки исторической изменяемости литературы.

Поэтому нет возможности перечислить все возможные жанры. Это возможно было бы сделать лишь для какого-нибудь определенного момента.

Поэтому в дальнейшем мы остановимся только на главнейших жанрах. Подробное же описание жанров возможно только при историческом изучении литературы.

Все литературные жанры можно грубо разделить на три основных рода: на жанры драматические, лирические и эпические. Эти три основных рода мы в дальнейшем и опишем.

Литературные школы и стили.

§ 46. Литературная эволюция может происходить медленно, путем накопления нового литературного опыта и предъявления новых требований к литературе. Но обычно на ряду с этой медленной эволюцией происходит более быстрая смена литературных форм, сопровождаемая борьбой различных литературных *направлений.* Старое обычно не легко уступает место новому, и редко это новое является в результате мирного перерождения старого. Обновление литературы обычно происходит благодаря тому, что на ряду со старым появляются зачатки нового; сторонники нового образуют новую литературную *школу,* враждебную старой литературной школе. Борьба выражается в том, что новая школа применяет такие приемы творчества, которые старой школой запрещались, создает такие литературные жанры, которых прежняя литература не знала. Представители разных школ (а иногда одновременно существует несколько литературных школ, соответствующих разным течениям мысли в обществе, вследствие неоднородности самого общества) вступают в борьбу, всячески преследуя друг друга (например, в критике) и стараясь привлечь читателя на свою сторону и отвлечь его от противной школы. Постепенно произведения старой школы, когда-то пользовавшиеся успехом, выходят из моды; писать их начинают всё меньше и меньше, новые писатели уже не примыкают к ней, и школа естественно

вымирает. Тем не менее часто в литературе в виде исключений еще долго держатся произведения старых литературных школ.

Иногда эта борьба чрезвычайно обостряется. Так, обостренной борьбой была борьба классиков и романтиков в начале XIX века. В начале XX века не менее обостренной была борьба символистов с представителями старой литературы и т. п. Однако иногда крупные изменения в литературе происходят без особенно сильной борьбы. Причины большей или меньшей обостренности литературной борьбы лежат в общеисторических условиях, и в этом отношении литературная борьба является лишь одной из форм идейной борьбы в человеческом обществе.

Благодаря развитию литературных жанров и смене литературных форм в результате борьбы школ, мы наблюдаем на протяжении истории литературы несколько художественных *систем*. Эти художественные системы обычно называются *стилями,* в широком значении этого слова. Термин этот применяется в литературе приблизительно в том же смысле, как в архитектуре и вообще в искусстве, где различают разные стили („готический" — со стрельчатыми башнями и вытянутыми вверх сводами, „ампир" — подражание архитектуре античного мира; ср. стиль ренессанс, византийский, арабский стиль, барокко и т. п.).

Произведения, принадлежащие одному стилю, подчинены во всех своих приемах какому-то общему художественному стремлению и носят в себе особый отличительный характер.

В новой европейской литературе различают три главных различных стиля: стиль классический, стиль романтический и стиль натуралистический.

Так как литературные стили явились в результате деятельности различных литературных школ, существовавших в разное время и одушевлявшихся разными интересами, то характеризуются они признаками разной природы, не всегда взаимно исключающими друг друга. Поэтому-то существуют произведения, принадлежащие к смешанному стилю, соединяющие в себе признаки разных стилей или представляющие переход от одного стиля к другому. Так, существуют повести, представ-

ляющие переходную форму от романтического стиля к натуралистическому: именно романтики первые стали изображать неприкрашенную природу.

Стили в литературе являются результатом исторического развития литературных форм, а не логической классификации, поэтому каждый из стилей приходится характеризовать, исходя из разных оснований, выбор которых зависит от того, какие интересы господствовали в литературе в момент создания того или иного стиля и на какую сторону творчества направлялось внимание писателей. Этим же объясняется, почему не существует точной классификации стилей (иные, напр., противоставляют трем названным стилям еще стиль реалистический и стиль символический и т. п.), так как история литературы дает материал для множества различных объединений творческих типов. Таким образом, выделение трех названных стилей надо считать условным и приблизительным.

Стиль классический отличается строгостью правил, большим количеством условностей, большой рассудочностью, относительной простотой замысла и композиции, стремлением к приподнятому „высокому" словесному стилю (в узком смысле этого слова). В большинстве случаев в классическом стиле встречается подражание античным образцам. В России классический стиль господствовал в XVIII веке. Источником классического стиля является французская литература XVII века (Расин и Буало.)[1]

В начале XIX века совершилась постепенная замена литературы классической литературой романтической.

Романтический стиль отличается большой свободой в композиции, иногда беспорядочностью, сознательным стремлением к неправильностям, к мечтательности и к богатству фантазии, к некоторой неясности и затуманенности вымысла, к неточности словесного стиля, скрывающей за собой возможность множественности значений. Если классицизм обращается к рассудку, романтизм—к чувству

---

[1] Как здесь, так и в дальнейшем, слово *источник* не надо понимать как *первопричину*. Классицизм в России появился *не потому*, что во Франции в XVII веке жил Буало. Литературный источник не более как прототип, образец, которому подражали, не всегда и не во всем совпадая с ним.

и фантазии. Романтики охотно пользуются темами из средневековья, из народных сказочных преданий и поверий и т. д. В качестве образцов романтической литературы можно привести ранние поэмы Пушкина („Бахчисарайский фонтан“) и особенно Лермонтова („Демон“), фантастические сказки Гоголя. Источником романтического движения в России являлась немецкая литература конца XVIII века и начала XIX века, отчасти английская (Байрон) и французская (20-х и 30-х годов XIX века).

Натуралистический стиль господствовал в европейской прозе XIX века и представлен у нас в России в различных своих видоизменениях общественными романами Гончарова, Тургенева, Достоевского и Л. Толстого.

В основе натуралистического стиля лежит стремление к наибольшему подражанию жизни. Он одинаково чуждается героических тем классицизма и фантастической мечтательности романтизма. Изображение жизни берется во всех отношениях, без стремления к внешней красивости и изяществу; бытовые подробности вопроизводятся возможно более точно. Натуралист не избегает грубостей и неприятного неприкрытого изображения недостатков, болезненных явлений и т. д. Но обычно при таком изображении некрасивой жизни натуралисты руководствуются нравственным чувством сочувствия к страдающим от жизненных несправедливостей и угнетенным в общественной борьбе.

Как выше сказано, литературные стили не исчерпываются этими тремя, но они являются главнейшими и все три не утратили еще своего значения для нас, ибо литература, входящая в круг чтения современного читателя и не потерявшая для него интереса, представлена главным образом произведениями, тяготеющими к одному из этих трех стилей.

Впрочем, в действительности почти в каждом художественном произведении можно найти смешение этих стилей, и лишь немного произведений можно считать чистым образцом какого-нибудь одного стиля, без всякой примеси другого. Вообще каждое отдельное произведение представляет собой обычно результат сочетания исторических условий, и этим-то и объясняется бесконечное богатство и разнообразие литературных форм.

ЧАСТЬ IV.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ.

ЖАНРЫ ДРАМАТИЧЕСКИЕ.

§ 47. Драматическим произведением называется такое произведение, которое приспособлено для исполнения его в лицах на сцене. Исполнение драматического произведения на сцене называется спектаклем. Драматическое произведение является текстом спектакля. Для того, чтобы драматические произведения давали материал для спектакля, они пишутся по особой драматической форме. Форма эта состоит в следующем: автор записывает все речи действующих лиц, которые должны произносить актеры, изображающие этих лиц на сцене. Эти речи и составляют главную часть драматического текста и называются *репликами*. Текст речей сопровождается указаниями на обстановку действия, на игру артистов и т. д. Такие указания, необходимые для понимания действия и сообщающие режиссеру, заведующему постановкой пьесы на сцене, сведения, необходимые для правильной постановки, называются *ремарками*. Реплики имеют непосредственно художественное значение, ремарки — второстепенное, служебное.

Драматические произведения делятся на *действия* (или акты). Действием называется та часть пьесы, которая во время спектакля исполняется без перерыва. Перерывы наступают между действиями и называются *антрактами*. Антракты вызываются двумя причинами: они дают возможность отдохнуть зрителю, внимание которого в случае длинного непрерывного действия могло сильно утомиться и притупиться; затем они необходимы вследствие технических условий спектакля;

для перемены театральных декораций, для переодевания актеров и т. д. Иногда смена декораций требуется и внутри действий. Для этого делается короткий перерыв в спектакле, необходимый только для смены декораций. Такие части акта, которые происходят при разных декорациях, называются *картинами.*

Каждое действие делится на *явления.* Явлением называется такая часть действия, во время которой состав действующих лиц, находящихся на сцене, не меняется. Приход или уход кого-либо из действующих лиц определяет смену явлений.

Явления делятся на реплики действующих лиц. При этом речи действующих лиц, если они не обращены к собеседнику (например, если на сцене находится только одно лицо), называются *монологами.* Также монологом называется и длинная речь, хотя бы и обращенная к собеседнику, но не перебиваемая им и представляющая собой самостоятельное развитие какой-нибудь темы (рассказ, признание, подробное изложение чувств и т. п.). Разговор между двумя (или более) лицами носит название *диалога.* Содержание диалога обычно составляется из вопросов и ответов на них или спора, или обычной бытовой беседы, в которой собеседники обмениваются сведениями, советами, замечаниями, взаимно дополняя речи собеседника.

Помимо сцен монологических и диалогических, бывают (особенно в исторических пьесах) *массовые сцены,* во время которых на сцене появляется толпа, из среды которой раздаются отдельные выкрики, иной раз одновременно несколькими голосами. Таковы народные сцены в „Борисе Годунове" Пушкина.

Драматический сюжет.

§ 48. Условия драматического построения создают особые формы драматического действия. Условия эти следующие:

1) Автор ограничен в месте действия. По техническим причинам он не может слишком часто на протяжении спектакля менять место действия, то есть увеличивать число картин. Обычно спектакль содержит не более 6—7 картин, в большинстве же случаев насчитывают значительно меньше (3 или 5 действий). В пределах

каждого действия автор связан местом действия, которое не может выходить далеко за пределы пространства, какое можно изобразить на сцене.

2) Автор связан условиями времени: в пределах действия всё развивается непрерывно. Поэтому изображенное не может длиться много более того времени, сколько продолжается игра на сцене. Антракты дают возможность допускать между действиями более или менее короткий промежуток времени, но самое непрерывное действие в сумме продолжается столько, сколько продолжается спектакль.

3) Всё сообщается исключительно в речах героев и в тех их поступках, которые могут быть изображены игрою актеров на сцене. Обо всем, происходящем за сценой, зритель узнает из речей актеров. Но так как длинные рассказы на сцене утомительны, то в общем автор должен так расположить сюжет, чтобы как можно меньше происходило событий за сценой и в промежутках между актами. Всё главное должно происходить перед глазами зрителя.

Так как драматическое произведение предназначено для театрального спектакля, то оно должно удовлетворять требованиям, предъявляемым к спектаклю. В частности в пьесе должен быть достаточный материал для интересной игры актеров. Для этого роли должны быть разработаны так, чтобы явилась возможность создать так называемый *сценический образ* и произвести этим на зрителя наибольшее впечатление. Вообще драматическое произведение должно быть строго рассчитано на условия театральной постановки, современные автору.

Поэтому не всякая фабула поддается драматическому построению, и существуют темы более удобные для драмы, более драматические и, наоборот, представляющие трудности при *инсценировке,* то есть при изображении в драматической форме. Обычная драматическая тема — это тема борьбы. По большой части — это внешняя борьба разных лиц, интересы которых находятся в противоречии. Иногда эта внешняя борьба лиц сопровождается внутренней психологической борьбой противоположных чувств у одного героя (страсть и долг, ненависть и сострадание и т. п.).

Весь ход драматической борьбы называется *интригой*

пьесы. Иногда в одной пьесе соединяется несколько интриг. Тогда одна из них называется главной, другие — параллельными (см. с этой точки зрения комедию Бомарше „Женитьба Фигаро“).

Всякая интрига включает в себя *завязку,* момент, с которого начинается борьба, *перипетии* борьбы, то есть последовательные положения в развитии борьбы, и *развязку,* на которой борьба заканчивается. Обычно развязке предшествует наиболее напряженный момент борьбы. Развязка бывает счастливая (например, свадьба) и несчастная (например, смерть главного героя).

В начале всякой пьесы имеется *экспозиция,* то есть изложение тех сведений, какие необходимы для понимания дальнейшего действия. *Экспозиция имеется не только в драматическом произведении, но и во всяком повествовании,* но в силу технических условий драматического построения экспозиция в драме представляет бóльшие затруднения, и потому здесь на нее обращено особое внимание. Следует различать экспозицию положения и экспозицию характеров.

Экспозиция положения есть сообщение зрителю об обстоятельствах, при которых начинается действие, о взаимоотношениях действующих лиц и т. п. Так как это может быть дано, в большинстве случаев, только в рассказе, то драматург должен придумать такую сцену, при которой было бы естественно, чтобы одно из действующих лиц сообщало другому обо всех обстоятельствах. Так, например, для экспозиции вводится такое положение, в котором какое-нибудь лицо, оправдывая свое поведение и доказывая его правильность, для обоснования своего доказательства ссылается на те факты, которые необходимо знать зрителю.

Для экспозиции характеров в драме необходимо, чтобы каждое действующее лицо само себя охарактеризовало своим поведением. Для этого изображается такое положение, в котором легко можно проявить основные черты характера.

Точно так же в драме совершенно своеобразно ведется развитие интриги, которое не допускает медленного развертывания, возможного в простом повествовании. Существуют излюбленные приемы движения интриги, применяемые в драме. Так, очень часто применяется

прием *узнания*, состоящий в том, что отдельные действующие лица, не осведомленные о чем-либо, внезапно узнают истину, и это меняет всё положение. Таково, например, движение действия в „Ревизоре“, где губернские чиновники узнают, что Хлестаков совсем не был ревизором; таково же движение действия в „Горе от ума“, где Чацкий узнает о любви Софьи к Молчалину, а Софья узнает истинные причины поведения Молчалина и т. п.

Сюжет принимает тот или иной характер в зависимости от тона, в котором проведена вся пьеса, и от того впечатления, которое, по замыслу автора, она должна производить на зрителя. Произведения, высокие по настроению, исключительно серьезные, развязка которых или отдельные наиболее острые положения производят чувство ужаса и сострадания, называются трагедиями (отсюда и слово „трагический“), наоборот, произведения, вызывающие смех, называются комедиями. Среднее между трагедией и комедией место занимает драма. Драма есть явление нового театра.

Трагедия.

§ 49. Трагедия — драматическая форма, зародившаяся еще в древнегреческой литературе. В новой европейской литературе трагедия появляется в XVI веке. Величайший трагик последних веков — Шекспир, пьесы которого до сих пор, через три с половиною века после их написания, продолжают ставиться на сцене.

Трагедия — форма героического представления. Обычно трагедия протекает в необычной обстановке (в древности, в отдаленной стране), и в ней принимают участие исключительные по положению или по характеру лица — цари, военачальники, древние мифические герои и т. п. Трагедия отличается возвышенным стилем, обостренной борьбой, обыкновенно сопровождаемой внутренней психологической борьбой в душе главного героя. Обыкновенный исход трагедии — гибель героя. Впрочем, существуют трагедии с благополучным концом.

Главные виды трагедии — это классическая французская, оказавшая влияние на русскую трагедию XVIII века и начала XIX века, и английская — шекспировская.

Французская классическая трагедия отличалась большой строгостью правил. Основные правила классической трагедии — три единства: единство времени, места и действия. Единство времени понималось в том смысле, что длительность всего действия, представленного в трагедии, не могла превышать 24 часов. Единство места значило, что декорации во всех актах (обычно трагедия делилась на пять актов) оставались одни и те же. Единство действия — правило, не имевшее определенного толкования,— сводилось к единству и простоте интриги.

Помимо этих правил, классическая трагедия применяла еще ряд условностей. Излагалась она обязательно стихами (александрийский стих, т. е. в русской литературе — шестистопный ямб с цезурой после шестого слога). В ней запрещались совершенно комические сцены. Игра на сцене почти не допускалась, и герои ограничивались декламацией своих ролей. Кроме того, во всех почти трагедиях были условные действующие лица. Для сообщения о происходящем за сценой (а это было особенно необходимо в силу единства места и времени и невозможности изобразить всё действие на глазах у зрителей) вводились „вестники" или „гонцы". Всех героев сопровождали их друзья — „наперсники" или „наперсницы", не принимавшие участия в действии и только выслушивавшие длинные излияния героев. Классическая трагедия отличалась краткостью, скупостью средств (ограниченное, весьма малое число действующих лиц), условностью и однообразием выводимых характеров.

Совершенно иной характер имела шекспировская трагедия, с большим количеством действующих лиц, с сложностью интриги и обычным присутствием в трагедии параллельных интриг. Шекспировская трагедия допускала внутри пьесы комические сцены. Действие вызывало оживленную игру артистов. Место действия постоянно менялось, длительность его не укладывалась в двадцать четыре часа, а продолжалась иногда несколько лет. Характеры действующих лиц подвергались более старательной обработке, и у Шекспира в этом отношении наблюдается гораздо бóльшее разнообразие, и, следовательно, каждый характер у него был гораздо своеобразнее, чем у французских классических писателей.

Шекспировские трагедии хотя и написаны стихом, но гораздо более свободны, чем стих классических трагедий, и более приближающимся к разговорной речи. Это был преимущественно белый пятистопный ямб.

В настоящее время трагедии почти не пишутся. Уже в начале XIX века на смену трагедии стали появляться *исторические хроники*. Такой переходной формой от трагедии к исторической хронике является пьеса Пушкина „Борис Годунов". Историческая хроника отличается от трагедии тем, что изображает преимущественно действительные исторические события и действительных исторических лиц. Интрига исторической хроники значительно беднее, чем в трагедии. Отдельные сцены менее, чем в трагедии, связаны с главным действием. В пьесах этих обычны народные сцены, почему избираются преимущественно темы из эпох народных движений.

Упражнения к § 49.

I. Сравнить построение трагедий Шекспира (например, „Гамлет"), Шиллера („Разбойники") и Корнеля („Сид"). Построить схему действующих лиц, дать анализ интриги. Выяснить участие народа в действии этих трагедий.

II. Дать сравнительный анализ исторических хроник Пушкина („Борис Годунов"), Алексея Толстого („Царь Феодор Иоанович") и Островского („Дмитрий Самозванец"). Роль народных сцен в этих пьесах. Описание восстаний. Роль боярства. Заговоры как элемент интриги. Личная судьба героев в исторических хрониках. Роль и характер эпизодических лиц (напр., юродивый в „Борисе Годунове").

Комедия.

§ 50. В противоположность трагедии, комедия должна вызывать в зрителе смех; изображает она события, взятые из обыденной жизни, более простой и близкой нам, не рассчитанной на то, чтобы самой обстановкой поразить наше воображение. Выведенные в комедии лица не должны быть слишком необыкновенными. Как наибольшее уклонение от обыденности в комедии допускается изображение лиц, обладающих каким-нибудь недостатком в необычной степени.

Таким образом, комедия имеет характер бытового спектакля, изображающего будничную обстановку знакомого нам быта. Обычно в комедии отчетливо бывает разделение действующих лиц на положительных и отрицательных, причем отрицательные подвергаются осмеянию. Интрига в комедии обычно бывает сложнее, чем в трагедии. Она редко сопровождается глубокой психологической борьбой и обычно состоит в том, что отрицательные силы борются с положительными, всячески препятствуя им в достижении поставленных теми целей. Комедия обычно кончается торжеством положительного лица, которому удается преодолеть козни своих противников.

Старая комедия до XIX века разделялась на несколько классов, как, например, комедия нравов, в которой описывалась определенная среда с ее бытом („Недоросль" Фонвизина), комедия характеров, где предметом осмеяния являлся центральный герой комедии с ярко выраженным характером, что обычно сводилось к тому, что какая-нибудь черта характера или какой-нибудь порок изображались в преувеличенном виде („Скупой" Мольера), и комедия интриги, где главный интерес пьесы заключался в запутанном ходе действия („Женитьба Фигаро" Бомарше).

В настоящее время подобное разделение было бы искусственным; однако эти элементы — нравы, характеры и интрига — в каждой комедии занимают главное место в построении пьесы. В комедии XIX века (например, комедии Островского) преобладает изображение нравов над прочими элементами комедии.

Упражнения к § 50.

I. Сличить положения комедий Мольера, Бомарше и Шекспира.

II. Анализ интриги комедий „Недоросль", „Ревизор".

III. Относительная роль интриги, изображения нравов и характеров в изученных комедиях. Проследить приемы экспозиции и развязки (обратив внимание на подготовку к развязке), приемы характеристики и группировки героев.

IV. Роль острых слов в комедиях. Указать положения, вызывающие смех, объяснить, чем именно смешны эти положения. В каких местах развития интриги комедии эти положения встречаются?

Драма.

§ 51. Еще в комедии XVII века наметился особый род комедии — „большая“, или серьезная, комедия. Такой комедией у Мольера является „Мизантроп“. Приблизительно к тому же роду относится и позднейшая (XIX века) русская комедия „Горе от ума“ Грибоедова. В комедиях подобного рода смешных положений гораздо меньше, общий тон произведения гораздо серьезнее, и развязка не всегда благополучна. Предметом этих комедий является обычно какой-нибудь волнующий общество большой вопрос нравственного и бытового порядка.

В XVIII веке на ряду с веселыми комедиями стали писать „слезные“ комедии. Мало-по-малу из этих слезных комедий, или „мещанских трагедий“, выработался жанр *драмы* в узком смысле этого слова.

В начальной стадии своего развития (т. е. в конце XVIII и начале XIX веков) драма являлась пьесой из современной жизни, в обыденной обстановке, но с ярко-трагической интригой. Драма обращалась к сильным сценическим эффектам, потрясавшим зрителя, к изображению преступления, крайнего проявления какой-нибудь страсти, влекущей за собой гибель героя (например, страсть к карточной игре), убийства, безумия и проч.

В XIX веке драма вытеснила из театрального обихода больших театров другие жанры и стала господствующей театральной формой. Вместе с тем она потеряла характерные жанровые признаки. Драмой называют всякую серьезную драматическую пьесу, если в ней отсутствует „героический“ элемент, свойственный трагедии, т. е. нет изображения совершенно исключительных героев в исключительной обстановке полуисторического, полулегендарного характера.

Большинство пьес Островского, даже те из них, которые, по традиции, называются комедиями, представляют собой драму.

Для драмы XIX века характерна попытка изображения на частном примере большого социального и бытового явления, часто с указанием, в каком направлении следует решать поставленный этими явлениями вопрос (см., например, драмы Ибсена).

В большинстве драм центральное место в развитии интриги занимают острые положения, потрясающие зрителя и вызывающие у него сочувствие и сострадание. От трагических они отличаются тем, что более обыденны и более соответствуют условиям современной жизни. Подобные положения называются драматическими. Слово „драматический“ в этом значении, подобно словам „трагический“ и „комический“, употребляется не только в применении к драматической литературе, но и ко всякому положению в поэме, повести, романе и даже в жизни, если оно обладает соответствующими свойствами и вызывает подобные же чувства.

Упражнения к § 51.

I. Разобрать построение драмы „Коварство и любовь Шиллера, драм Гауптмана (например, „Ткачи“). Как определяется построение этих драм поставленными в них общественными проблемами? Характер этих проблем; действующие лица как носители этих проблем. Какие решения этих проблем диктуются данными драмами и чем это достигается в построении драмы.

II. К §§ 49 — 50. Сделать анализ пьесы испанского театра, пройденных в классе (например, „Овечий источник“ Лопе де Вега).

III. Обратить внимание на то, какие пьесы из изученных написаны прозой и какие стихами. Изучить стих „Горе от ума“, стих „Бориса Годунова“, стих русской трагедии XVIII века (по отрывкам из трагедий Сумарокова или Озерова или „Вадим Новогородский“ Княжнина), русской комедии XVIII века (по отрывкам из „Ябеды Капниста).

ЖАНРЫ ЭПИЧЕСКИЕ (ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ).

Стихотворное повествование.

Песенные формы.

§ 52. Одной из древнейших форм художественного словесного творчества является песнь о подвигах героев, память о которых сохранилась в народе. Эти песни представляют собой обычно связный рассказ о жизни отдельного героя или целого ряда героев, по большей части о воинских подвигах его. Песни эти обычно ве-

лики по размеру, сравнительно с обычными песнями. В античной литературе примером свода *(цикла)* таких песен являются „Илиада“ и „Одиссея“, создание которых приписывается легендарному поэту Гомеру.

У нас, в русской литературе, мы с подобными песнями встречаемся в народной, устной литературе (фольклор) в форме „старин“ или „былин“, в которых воспеваются подвиги богатырей — Ильи Муромца, Алеши Поповича, Добрыни Никитича, Святогора, Микулы Селяниновича и пр. Иногда в основе былин лежат исторические события и жизнь исторических лиц, но всё это уже настолько переплелось со сказочными преданиями, что в них обязательно присутствует фантастический элемент (превращения, путешествие в чудесные страны, например, в подводное царство, участие сверхъестественных сил и магических предметов и т. п.). В большинстве случаев былины приурочены к эпохе княжения Владимира в Киеве (X — XI в.в.) и отражают события, связанные с борьбой оседлых русских племен с кочевниками, обитавшими в южной степной части Восточной Европы, вредивших русским своими набегами на их поселения и на главные торговые пути.

Былина, как все вообще произведения устной литературы, отличается традиционностью и однообразием своих приемов. Повествование ведется в совершенно объективном, почти бесстрастном тоне (так называемый „эпический“ тон), с большой подробностью внешних описаний. Стиль этих описаний богат сравнениями, постоянно повторяющимися метафорами и постоянными эпитетами: *ясный* сокол, *добрый* молодец, *красная* девица, стена *бело-каменная,* окошечко *косящатое*, яства *сахарные* и т. п. Речь богата образными сопоставлениями, тоже традиционными:

А и на небе просветя светел месяц,
А в Киеве родился могуч богатырь.

При описаниях обычен прием перечисления, причем каждый предмет описывается в одинаковых выражениях. Вот, например, описание того, как жена Ставра Годиновича стреляет из лука:

В та поры кинулися ее добры молодцы,
Под первый рог несут пять человек,

Под другой несут столько же,
Колчан тащат каленых стрел тридцать человек.
Берет она в ту рученьку левую
И берет стрелу каленую,
То была стрелка булатная,—
Вытягала лук за ухо,
Хлестнет по сыру дубу,
Звыла да пошла калена стрела,
Угодила в сыр кряковистый дуб,
Изломала в черенья ножовые,
Спела тетивка у туга лука;
И Владимир — князь окарач наползался...

В описаниях встречаются повторения, причем одно и то же описание часто встречается в разных былинах. Такие повторяющиеся места называются *общими местами*. Былина не читается, а декламируется нараспев („сказывается“) „сказителями“. „Сказывание“ былины близко к пению, почему и речь былин является размеренной, песенной. Величина стихов в былине не везде постоянна, так как не каждый слог точно соответствует отдельным нотам мотива. Но для былины характерно дактилическое окончание, причем в „сказывании“ на последнем слоге (не ударном) стиха делается еще дополнительное, музыкальное ударение.

Былинам подобны исторические песни более нового происхождения, с меньшим количеством сказочных положений, духовные стихи на легендарные темы и т. п.

Былины, передаваясь от сказителя к сказителю, давно обезличились, и память не сохранила никаких известий о первоначальном их авторе. Кроме того, те коренные изменения, какие они претерпели за тысячу лет изустной передачи, заставляют считать их плодом коллективного творчества.

Явление, подобное былинам, как в форме безличного народного эпоса, так и в форме более искусственного и личного творчества, встречается у разных народов. Именно песни подобного рода положили начало *эпической поэме*, т. е. искусственному стихотворному повествованию о важных исторических событиях. В западноевропейской литературе известна героическая песнь о Роланде (французское повествование о смерти Роланда, одного из рыцарей Карла Великого, относящееся к XI веку — произведение личного творчества, но со всеми характерными чертами героической песни коллективного

творчества). Эта песнь является прототипом позднейших эпических поэм.

Поэма.

§ 53. Из народной героической песни развилась позднейшая европейская поэма, т. е. крупное стихотворное повествование. Известна такая поэма, как „Божественная комедия“ Данте, затем оказавшие сильное влияние на дальнейшее развитие европейской поэмы итальянские поэмы „Неистовый Роланд“ Ариосто и „Освобожденный Иерусалим“ Тассо. Большие эпические поэмы, писавшиеся приемущественно в XVIII веке, представляют собой смешение исторического повествования с фантастическими эпизодами, с сложными и запутанными приключениями героев, которых обычно в поэмах бывало несколько. Эти эпические поэмы в большинстве случаев были подражательные и воспроизводили одна другую.

Новая поэма есть явление XIX века. По объему она гораздо меньше эпической поэмы. Источником новой поэмы является творчество Байрона, а потому на русской почве новая поэма представлена прежде всего „байроническими“ поэмами (Пушкин „Кавказский пленник“, „Бахчисарайский фонтан“ и др., поэмы Козлова, Лермонтова и др.). Особенность новой поэмы, помимо ее краткости, это эпизодичность фабулы, распадающейся на короткие сцены, с большими пропусками в изложении, которые приходится читателю восполнять своей фантазией. В этих поэмах много описательного элемента, иной раз перевешивающего повествовательную часть.

В XIX веке стали применять стихотворное повествование и к фабуле, заимствованной из обыденной жизни, что противоречило представлению о фабуле поэмы, так как поэма предполагала или наличие героического элемента, или повествование о важных и вообще необычайных фактах. Из стихотворного повествования об обыкновенных вещах явились „повесть в стихах“ (у Пушкина „Граф Нулин“, „Домик в Коломне“), которая не имела существенного отличия от поэмы, и „роман в стихах“ (у Пушкина „Евгений Онегин“). Эти повествования, с точки зрения классификации литературных фактов, следует отнести к „поэмам“. Употребляя на-

звание „повесть“ или „роман“, автор хотел подчеркнуть то, что подобные темы служили до этого времени сюжетом только прозаических произведений (к которым применялись термины „повесть“, „роман“).

Упражнения к § 52.

I. Разобрать сюжет поэмы „Медный Всадник“ Пушкина и „Русские женщины“ Некрасова. Установить наличие описания и повествования в обеих поэмах. Отметить большую или меньшую сжатость в изложении. Разложить поэмы на эпизоды.

II. Проработать построение „Евгения Онегина“, проанализировать стиль, стихосложение и сюжет по всем параграфам настоящего курса.

Малые стихотворные формы повествования.

Басня.

§ 54. Помимо больших повествовательных форм, в литературе часто встречаются малые повествовательные формы. Таковы басня, баллада, эпиграмматическая сказка[1] и некоторые другие, мало употребительные в настоящее время стихотворные жанры. Фабула подобных произведений бывает весьма несложна и сводится обычно к одному какому-нибудь событию. Вот пример краткой эпиграмматической сказки Пушкина:

Глухой глухого звал к суду судьи глухого,
Глухой кричал: моя им сведена корова.
Помилуй, возопил глухой тому в ответ:
Сей пустошью владел еще покойный дед!
Судья решил: почто итти вам брат на брата.
Ни тот и ни другой, а девка виновата.

Наиболее распространенной из малых форм является *басня*. Баснею называется небольшое аллегорическое повествование, изложенное (обычно) в стихах, написанных вольным ямбом и сопровожденное стихотворною же „моралью“, представляющей общий вывод из аллегорического рассказа.

[1] Эпиграммой первоначально называлась самая краткая форма стихотворения. В XVIII и XIX веках слово „эпиграмма“ употребляется в значении краткого стихотворения, написанного с целью осмеять кого-нибудь.

Обычными героями аллегорической басни являются животные, одаренные человеческими свойствами. В этом отношении басня связана с животным сказочным эпосом. Однако это вовсе не обязательно, и басня может пользоваться как разными формами олицетворения (героями могут быть и мертвые предметы и олицетворения отвлеченных понятий и т. п.), так и реалистическим повествованием о возможном и вероятном случае. Важно только, чтобы за непосредственным значением повествуемого был скрыт аллегорический общий смысл нравственного или иного порядка.

Басня рассказывается особым разговорным стилем, с применением приемов, свойственных живой речи рассказчика. Поэтому-то басни так часто читают вслух; она дает широкое поле для различных сказовых (см. стр. 118) интонаций, для характерного движения голоса. Басне свойственно несколько фамильярное и ироническое отношение к предмету. Поэтому в басне часты комические образы и комические положения. Это свойство басни облегчает пользование ею как средством сатиры. Так, резко сатирична басня у Демьяна Бедного.

Басня в современной форме — сравнительно новое явление в литературе. Ввел ее в употребление француз Лафонтен в XVII веке. У нас в России лучшим баснописцем является Крылов.

Упражнения к § 54.

Сопоставить басни Крылова с баснями Демьяна Бедного, 1) по героям басен, 2) по характеру фабулы, 3) по приемам ведения диалога в басне, 4) по характеру басенной морали, 5) по стиху. Указать пункты сходства и расхождения.

Баллада.

§ 55. В конце XVIII и в начале XIX века большим распространением пользовалась романтическая баллада, подражавшая фантастической шотландской и вообще народной песне. Так, особенным успехом во всех европейских литературах пользовалась баллада Бюргера „Ленора“ (см. перевод Жуковского). Эти романтические баллады, основываясь на фантастических народных преданиях, отличались мрачностью тона (так, фигуриро-

вали мертвецы, призраки и т. п.) и загадочностью фабулы. В подражание народной песне баллада писалась куплетами или строфами. В русских переводах (главным образом Жуковского) в балладах применялись трехсложные размеры (анапест, амфибрахий). В балладе чрезвычайно важно было создание определенного настроения. Своей фантастической обстановкой рассказ баллады воздействовал более на чувство, чем на мысль читателя. В позднейшее время баллада потеряла свой мрачный фантастический характер, принимая разнообразные формы (например, русские баллады Алексея Толстого). В настоящее время балладой называют сжатый стихотворный рассказ, воздействующий на чувство читателя и проникнутый определенным настроением. Это — те самые требования, которые вообще предъявляются к лирической поэзии (см. § 58). Поэтому балладу иногда называют *лироэпическим* стихотворением.

Современные баллады пишут Асеев, Тихонов и др.

Упражнения к § 55.

Сравнить построение баллад Жуковского (например, „Людмила“), Пушкина („Песнь о вещем Олеге“), Алексея Толстого и Николая Тихонова с точки зрения сюжета, построения и стиха.

Прозаическое повествование.

Новелла (сказка, рассказ).

§ 56. В народном творчестве на ряду с песней живет и прозаический рассказ. Чаще всего он приобретает форму сказки, т. е. сравнительно небольшого повествования.

Сказки бывают фантастические, в которых участвуют сверхъестественные существа и совершаются разные чудеса, затем сказки о животных, которым приписывают свойства человека, и, наконец, сказки бытовые, реальные, в которых отсутствует всякий чудесный элемент. Эти бытовые сказки бывают по большей части сатирическими, т. е. имеют задачей осмеять определенный класс людей.

Из подобных народных сказок развилась в письменной литературе *новелла*. *Новеллой* называется неболь-

шое по объему повествование, причем, если в новелле преобладает фантастический материал, она называется сказкой; если же новелла выдержана в натуралистическом стиле, т. е. в ней описываются происшествия действительно возможные, она называется *рассказом.*

В противоположность новелле большое повествование называется *романом.* Различие между романом и новеллой заключается не только в размере, но и в большей или меньшей сложности сюжета.

Фабула новеллы обыкновенно бывает проста, заключает очень мало событий, причем все эти события настолько связаны между собою, что их невозможно устранить, не нарушив общей цельности. Иначе говоря, в новелле повествуется, собственно, об одном только главном событии, остальные же факты приводятся потому, что они с этим событием связаны. Таким образом, новелла дает нам пример простейшей фабулы.

Автор в новелле гораздо менее связан, чем в драме. Он свободно может переноситься с одного места на другое, свободно сообщает любые сведения в любой форме, сокращает описания отдельных сцен, не воспроизводит полного диалога, а указывает лишь общий его ход, и т. п. Следовательно, средства новеллиста гораздо разнообразнее средств драматурга.

Но, с другой стороны, эта свобода требует бо́льшей продуманности и логичности в развитии изложения. В драматическом произведении непрерывный диалог сам по себе дает поступательное движение действию; в новелле же этот непрерывный диалог совсем не обязателен, из всех возможностей изложения автор должен избирать ту, которая прямее всего ведет его к осуществлению поставленной им художественной цели. Богатство выбора затрудняет его и заставляет предъявлять к построению произведения более строгие требования.

Для новеллы, как для короткого повествования, обычно стремление автора изложить ее как живой рассказ. Очень часто автор выводит на сцену рассказчика и сообщает новеллу как повествование этого рассказчика, произнесенное им в определенной обстановке. Это сообщение о рассказчике является как бы „рамкой" новеллы. Иногда при этом автор стремится передать и самые особенности языка рассказчика, его собственный,

характерный для него стиль. Так, в „Вечерах на хуторе близь Диканьки“ Гоголь передает говор вымышленного рассказчика пасечника Рудого Панька. Такая манера изложения называется *сказом*.

Изложение новеллы может быть сплошное, связное, непрерывное. Иногда же, наоборот, новелла разбивается на несколько мелких кусочков, отрывков или главок, между которыми связность изложения прерывается.

И в том, и в другом случае в новелле имеют место повествование, описание и диалог.

Не всегда в новелле бывает законченная фабула. Изредка встречаются бесфабульные новеллы. Так, у Чехова имеется юмористический рассказ „Жалобная книга“, в котором приводятся разные надписи в железнодорожной книге для жалоб. Все эти надписи никакого отношения к назначению книги не имеют. Эти надписи можно было бы переставить, и от этого рассказ не потерял бы своего смысла.

Но что требуется для новеллы, это — *концовка*. Новелла всегда должна кончаться такими фразами, чтобы ясно чувствовалось, что изложению наступил конец.

Обыкновенно последние слова новеллы являются как бы общим выводом из всего повествованая, дают как бы общий смысл рассказа. Однако, по законам художественного повествования, этот вывод дается не прямо, а в образной форме, намеком. Поэтому-то мы вообще склонны в последних словах рассказа усматривать намек, если даже его там и не было.

Обычно последним словом автор вводит какую-нибудь новую тему, не являющуюся звеном в цепи изложения фабулы, как те темы, которые вводятся в середине изложения. Эта тема, с этой точки зрения, должна быть *нова* и должна нарушать общий ход изложения. Именно эта новизна темы и вызывает в нас представление, что мы имеем дело с концовкой. В этом отношении характерны заключительные слова Гоголя в „Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“: „Скучно на этом свете, господа“. Вся выразительная сила этой фразы заключается в том, что она нарушает повествовательный рассказ и вносит что-то совершенно новое.

Роман.

§ 57. Уже в отдаленное время и в разных литературах мы наблюдали стремление соединять новеллы в сборники или циклы. Так, известны такие сборники, как сказки „Тысяча и одной ночи", „Декамерон" Бокаччио и др.

Для придания этим сборникам или *циклам* большего единства обыкновенно вводится *обрамляющая* новелла, поясняющая, почему все новеллы соединены в сборник. По большей части обрамляющая новелла представляет собою рассказ о рассказчике или рассказчиках (ср. цикл Пушкина „Повести Белкина" и Гоголя „Вечера на хуторе близ Диканьки").

Но общность рассказчика недостаточна, чтобы создать впечатление целостного сборника. Для того, чтобы циклу новелл придать некоторое ощутимое единство, применяют другие приемы. Так, иногда новеллы объединяются общностью главного героя. Это, например, мы наблюдаем у Лермонтова в „Герое нашего времени", представляющем собою собрание новелл об одном герое. Так же строились старинные романы (например, испанский плутовской роман, перенесенный на французскую почву Лесажем в XVIII веке в его романе „Жиль Блаз", который имел большое влияние на развитие нового европейского романа). В этих романах каждая глава представляла собой отдельную, самостоятельную новеллу, повествовавшую об отдельном, законченном приключении героя. То же самое, по существу, мы наблюдаем в американских авантюрных (приключенческих) кино-фильмах, где герой попадает в затруднительные положения и из них счастливо выходит. Каждый эпизод об освобождении героя есть самостоятельная фабула, легко устраняемая из общей цепи приключений.

Но если к общности героя присоединить еще какие-нибудь фабульные связи между отдельными новеллами, то мы получим уже не сборник отдельных новелл, а одно целое произведение — *роман*.

Романом называется большое и сложное прозаическое повествование. От новеллы роман отличается не только объемом, но и тем, что новелла, в сущности, содержит один эпизод, а роман — много, и поэтому

в романе всегда можно найти фабульного материала на несколько новелл.

В зависимости от того, как эти новеллистические эпизоды романа мы соединим между собой, получаются различные способы построения романа. Чаще всего встречаются три основных типа:

1) Новеллы следуют последовательно, одна за другой, так что роман составляет цепь рассказов. Такое построение характерно для старого романа, для романа приключений и т. п. В этом роде романов герой переживает целый ряд приключений, причем по окончании одного приключения он немедленно становится героем следующего и т. п. Такое построение называется *цепным.*

2) Новеллы могут двигаться параллельно, так что каждая распадается на много мелких эпизодов и захватывает в свой круг действующих лиц. Некоторые из этих действующих лиц могут участвовать в разных новеллах. Изложение идет, передвигаясь с одного эпизода одной новеллы на эпизод другой, третьей и т. д., затем возвращается к первой и т. д. Для русского общественного романа XIX века такое построение типично. Называется оно *параллельным.*

3) Наконец, роман может быть только раздвинутой новеллой, в которую вставлены перебивающие ее и обусловленные ходом основного действия другие новеллы (обычно эти новеллы следуют друг за другом в цепном порядке). Это построение встречается в небольших романах, которые в русской литературе называются повестями. Основная новелла является рамкой для остальных. Такое построение называется *обрамленным.*

Для того, чтобы закончить роман, недостаточно того, что образует в новелле концовку. Конец в романе должен быть гораздо отчетливее, чем в новелле.

Роман должен приводить к положению, развязывающему все узлы интриги, а потому обычно захватывающему судьбу многих лиц. Из разных способов замыкания романа следует выделить один — способ *эпилога.* Эпилогом называется заключительная часть романа, где вкратце передается позднейшая судьба действующих лиц романа. Для эпилога привычно сжатое изложение, без выведения на сцену действующих лиц, повествование в форме сообщения.

По системе изложения романы делятся на несколько классов. Обычнее всего отвлеченное повествование, в котором нет никаких указаний на личность рассказчика. Таково, например, „Преступление и наказание" Достоевского. Но иногда роман дается в форме рассказа определенного лица. Чаще всего роману в этом случае придается форма воспоминаний („Капитанская дочка" Пушкина) или дневника („Игрок" Достоевского). В конце XVIII и в начале XIX века была очень распространена эпистолярная форма романа, то есть романы в виде переписки героев. Так написан имевший большое влияние на позднейшую литературу роман Жан-Жака Руссо „Юлия или Новая Элоиза". На русском языке так написаны „Бедные люди" Достоевского.

Роман, как наиболее широкая форма повествования, бывает чрезвычайно разнообразен и имеет очень много отдельных видов, в зависимости от темы и построения. Простейшую форму романа представляет собой авантюрный роман, или роман приключений. Старые романы (например, рыцарские романы) относятся к этому типу. В современной литературе авантюрный роман застыл или в форме романа путешествий, с приключениями героя в чуждой обстановке, или в форме романа военного или политического, где все приключения героя вызываются заговорами, преследованиями противников, шпионажем, провокацией и т. п. Для авантюрного романа обычна счастливая развязка, то есть победа главного героя, привлекающего все симпатии читателя, над его противником.

На построение современного романа большое влияние оказал исторический роман (особенно романы Вальтер Скотта), в котором приключения героя даются на фоне более или менее отдаленной исторической эпохи, причем в романе в качестве действующих лиц выводятся (обычно в качестве второстепенных участников действия) исторические лица, а изображенная эпоха выбирается так, чтобы в романе могли быть изображены памятные исторические события, войны, народные движения и т. п. У нас в России исторические романы писали Загоскин, Лажечников, Алексей Толстой и др.

Распространенным видом романа является семейный роман, с описанием семейного быта и рассказом истории

какой-нибудь одной семьи. Но обычно, по крайней мере в главнейших романах XIX века, эта история семьи изображается на фоне широкой картины современного общества, так что в судьбе семьи и ее отдельных членов отражаются крупные вопросы общественной современности. Общественный или социальный роман и является главным видом русского романа XIX века.

Кроме этого вида романов, можно упомянуть еще романы фантастические, в основе которых лежит повествование о чудесных событиях. Особый род фантастики — научная фантастика, представленная романами Жюля Верна, Уэллса и др. К романам Уэллса близок род утопических романов, в которых рисуется идеальное будущее человечества.

Кроме перечисленных, существует множество разных видов романов, полное изучение которых возможно только в историческом обзоре литературы.

Упражнения к § 57.

I. Разделить на отдельные новеллы „Войну и мир" Л. Толстого.

II. Выяснить участие эпизодических лиц в разных новеллах „Войны и мира".

ЛИРИКА.

§ 58. Лирический жанр представлен стихотворными произведениями небольшого размера, без фабулы. Тогда как в драме и эпосе произведение развивается в силу того движения, которое дается изображаемым действием, в лирике мы встречаем совершенно иной принцип построения.

Подобно повествовательным произведениям, и лирические можно раздробить на отдельные мотивы (см. § 37), но значение этих мотивов в лирике несколько иное. В фабульном произведении каждый мотив подчинен общему действию и тем лишен самостоятельности. В лирике отдельные мотивы гораздо самостоятельнее и самоценнее. Задача лирического произведения — сопоставление отдельных мотивов и словесных образов, производящее впечатление художественного построения мысли. Лирика в некотором отношении напоминает рассуждение, с той разницей, что в рассуждении все мысли связаны логически, обращаются только к мышлению, к рассудку и имеют задачей разыскание истины.

Лирическое сочетание мотивов ближе всего напоминает то, что называется остроумием. Но остроумное сочетание мыслей имеет задачей возбудить смех или близкое ему чувство. Лирическое сочетание мотивов тоже дает умственное удовлетворение от неожиданности и удачных сопоставлений, но возникающее чувство — иной природы: оно приближается к художественным переживаниям, то есть к чувству красоты. В лирике мысли соединяются так, чтобы произвести наибольшее художественное впечатление. Вместо логики и рассудка в восприятии лирического сочетания мыслей больше участвует чувство. В этом отношении можно сказать, что лирика есть словесное искусство, темой которого являются эмоции. Но не нужно отсюда заключать, что именно лирика сильнее всего поражает чувства читателя, возбуждает его эмоции. Драма потрясает зрителей в гораздо большей степени, роман заставляет переживать гораздо сильнее, чем лирическое стихотворение. Но в драме и романе изображаются *события, вызывающие разные чувства,* в лирике же поэт имеет целью путем художественного иносказания и сочетания художественных мотивов и образов описать самые чувства. Поэтому лирическое описание не может быть бесстрастно и вполне объективно. Лирическое описание всегда должно показать, какие чувства вызывает в авторе описываемое. Эта особенность лирического описания, обязательно рисующего переживаемое автором, носит название *лиризма.* Лиризм не является свойством одной только лирики. Лирические описания можно встретить и в романе, и в новелле, но чаще они встречаются в стихотворных произведениях, например, в поэмах, особенно же в так называемых „байронических" поэмах (см. § 53). Обычно же лирические приемы развития темы встречаются в коротких произведениях, в том, что называется *стихотворениями.*

Итак, основные признаки лирического произведения:

1) Отсутствие фабулы.

2) Сочетание мотивов, вызывающее своей художественностью, чувство умственного удовлетворения.

3) Передача каждого мотива так, чтобы были ясны чувства автора по отношению к передаваемому.

4) Ритмический (стихотворный) язык.

5) Небольшой размер произведения.

Лирическое стихотворение представляет собой чаще всего сочетание отдельных мотивов, связанных некоторой общей темой. Развитие темы происходит обычно следующим образом: в первой части стихотворения поэт вводит главную тему, прямо излагая ее или заставляя читателя, путем наводящих намеков, представить себе эту тему. Затем эта тема развивается путем сопоставления различных мотивов. Эти мотивы могут сменяться один за другим, пока автор не прервет дальнейшего развития концовкой. Обычно концовка дает новый мотив, существенно отличный от всех предыдущих.

Развитие основной темы может быть различно. Простейшим случаем является развитие темы по приемам описания или повествования. Это бывает, например, когда предметом стихотворения является природа или город (так называемая „объективная лирика"). Тогда легко сочетать мотивы путем перечисления характерных деталей описываемой картины или последовательного описания отдельных стадий происходящего явления или действия.

Другим приемом развития является развитие чисто стилистическое — развитие темы в порядке развитого сравнения или развернутой метафоры. Эти стилистические приемы очень употребительны в лирике, и метафора поэтому является по премуществу свойством стихотворного стиля.

Следующим распространенным приемом развития темы является прием параллелизма. Прием этот состоит в том, что лирическое произведение делится на короткие предложения, в каком-либо отношении сравненные между собой. В простейшем случае может быть смысловое сопоставление предложений, т. е. сравнение в обычном смысле этого слова:

В непогоду ветер
Воет-завывает;
Буйную головку
Злая грусть терзает.

Кольцов.

Иногда же мотивы сопоставляются по контрасту. Тогда сравнение переходит в *противопоставление (антитезу)*:

И пять ночей в Москве *не спали*
Из-за того, что он *уснул*...

Вера Инбер.

Помимо смыслового параллелизма, существует еще много видов лирического параллелизма. Из них наиболее распространен словесный параллелизм, когда одно и то же слово повторяется в нескольких предложениях в одинаковом положении. Обычно это бывает слово, начинающее предложение. В таком случае такое повторение называется единоначатием или анафорой:

По тяжким хлебным перекатам
Несу из солнца алый храм.
Свободу хижинам и хатам,
Свободу птицам и рабам!
Не Русь ли пламенем объята,
Не Русь ли алая до дна?
Не Русь ли хохотом набата
Со всех сторон озарена.

П. Орешин.

Упражнение к § 58.

Разобрать сочетание мотивов в стихотворениях Лермонтова, Некрасова, в переводах Брюсова из Верхарна, у современных поэтов, изучаемых в классе.

Классификация лирики.

§ 59. В настоящее время не существует строгих разделений между разными родами стихотворений. Однако в эпоху, когда в литературе господствовал так называемый „классицизм", лирические произведения делились на несколько классов. Хотя эти классы и перестали существовать отдельно друг от друга, однако подобные им явления в лирике встречаются и теперь. Поэтому необходимо вкратце знать основные классические лирические роды.

Первое место занимала в лирике *ода*. Это было сравнительно большое стихотворение, посвященное важной теме (например, какому-нибудь политическому событию государственной важности) и представлявшее собой развитое по лирическим приемам рассуждение по данному предмету. Ода пользовалась приподнятым ораторским стилем и напоминала переложенную на стихи торжественную речь. Оды писались обычно четырехстопным ямбом. Уже в XIX веке они вышли из употребления как особый поэтический род. Однако

приемы оды перешли в гражданскую лирику и в ней удержались до сих пор. См., например, „Скифы“ Александра Блока.

Следующее место в лирике занимает *элегия*. В то время как чувства, изображенные в оде, являются чувствами, одновременно одушевляющими многих (коллективные чувства), элегия обращается к темам глубоко личным, предполагающим уединенные, интимные переживания. Элегия напоминает размышления человека над его личной судьбой. Обычно элегия передает грустные настроения, и поэтому слово „элегический“ часто употребляется в значении „вызывающий грустное чувство“. Темой элегии может быть любовь, созерцание природы и т. п. Элегия очень была развита в конце XVIII века и в начале XIX века. См. у Пушкина такие стихотворения, как „Погасло днѐвное светило“ или „Брожу ли я вдоль улиц шумных“.

Не совсем точно относятся к лирике различные „дидактические“ (поучительные) формы стихотворений, которые были распространены в XVII и XVIII веках. Из них следует отметить послание и сатиру. И то и другое по размерам превосходит обычное стихотворение, не достигая размера поэмы. Послание представляет собой лирическое рассуждение на избранную тему, изложенное в форме письма или обращения к какому-нибудь действительному или вымышленному лицу. См. послания Пушкина: „Другу-стихотворцу“, „Жуковскому“.

Сатира — это большое стихотворение, посвященное осмеянию какого-нибудь лица или явления. Сатира очень была распространена в XVIII веке, когда ею пользовались для обличения пороков и для пропаганды тех или иных нравственных и бытовых правил. Это особенно необходимо было в условиях послепетровской ломки основного уклада жизни русского просвещенного общества. Известны сатиры Кантемира, написанные еще старинным стихотворным размером, заимствованным с польского. Затем сатиры писались и другими поэтами (см., например, у Пушкина „Лицинию“), но реже. Сатирические произведения пишутся и в настоящее время. См., например, произведения Демьяна Бедного.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Авантюрный роман — 121
Акт — 101
Актуальная тема — 83
Акцентный стих — 79 — 80
Александрийский стих — 106
Аллегория — 39
Амфибрахий — 62
Анапест — 62, 66
Анафора — 48, 125
Анимизм — 40
Антитеза — 125
Антракт — 101
Архаизм — 25 — 26

Байроническая поэма — 113, 123
Баллада — 115 — 116
Басня — 114 — 115
Белые стихи — 70
Бесфабульная новелла — 118
Благозвучие — 50
Богатая рифма — 69
Большая комедия — 109
Былина — 111
Бытовая сказка — 116

Варваризм — 27, 30
Вестник — 106
Вольная рифмовка — 72
Вольные размеры — 75 — 81
Вольный ямб — 75 — 76, 114
Временная перестановка — 90
Время в художественном произведении — 89, 90, 103, 106
Выразительные средства языка—21

Гекзаметр — 77 — 78
Героическая песнь — 112 — 113
Герой — 91, 105, 119
Гипербола — 45
Гипердактилическая рифма — 68
Гипердактилический стих — 67
Главная тема — 82
Говор — 25
Гонец — 106

Дактилическая рифма — 68
Дактилический стих — 67
Дактиль — 62
Двустишие — 7
Двухсложный размер — 60, 63 — 65
Действие (акт) — 101, 102
Действие — 106, 117
Диалект — 28
Диалектизм — 28 — 29
Диалог — 17, 85, 102
Дидактическое стихотворение—126
Дистих — 78
Драма — 105, 109 — 110
Драматические жанры — 97, 101
Драматический сюжет — 102
Драматическое положение — 110
Духовный стих — 112

Единоначатие — 48, 125
Единства (трагические) — 106
Единство (произведения) — 82
Enjambement (перенос) — 74

Жанры — 96, 101
Женская рифма — 68
Женский стих — 67

Завязка — 87, 104
Звукоподражание — 50
Зияние — 50
Значение слова — 24, 36

Иллюзия — 94
Инверсия — 47
Инструментовка — 51
Инсценировка — 103
Интонация — 48 —49
Интрига — 103, 108
Историческая песня — 112
Историческая хроника — 107
Исторический роман — 121
История литературы — 19
Источник — 99

Картина — 102
Классическая трагедия — 105
Классический стиль — 99, 125
Классическое стихосложение — 58 — 75

Комедия — 107 — 108
Комический — 84
Композиция — 82
Контекст — 37
Концевое созвучие — 68
Концовка — 118, 124

Лиризм — 123
Лирика — 122
Лирические жанры — 97, 122
Лироэпическое стихотворение — 111, 116
Литература — 16 — 18
Литературная школа — 97
Литературные направления — 97
Логическая речь — 51
Логическое определение — 35
Логическое ударение — 48

Массовые сцены — 102, 107
Местный колорит — 27
Место в худож. произведении — 89, 102, 107, 117
Метафора — 38 — 40, 54, 111, 124
Метафорический перифраз — 44
Метафорический эпитет — 38
Метонимический перифраз — 44
Метонимия — 42
Метр — 58
Метрика — 58
Мещанская трагедия — 109
Монолог — 17, 102
Мораль — 114
Мотив — 82, 123
Мотивировка — 93 — 95
Мужская рифма — 68, 69
Мужской стих — 66

Наперсник — 106
Нарастание — 45
Наречие — 28
Народные размеры — 76
Настроение — 86
Натуралистический стиль—100,117
Неметрическое ударение — 65
Неологизм — 30
Новелла — 116 — 117, 119 — 120
Нравов комедия — 108

Образ — 32, 51 — 56
Образная речь — 32, 53 — 55
Обрамленное построение — 120
Обрамляющая новелла — 119, 120
Общественный роман — 122
Общие места — 112
Объективная лирика — 124
Ода — 96, 126
Октава — 73
Олицетворение — 41, 115
Омоним — 24
Описание — 85
Опорные звуки — 69
Отвлеченное сообщение — 88
Отрицательное сравнение — 33
Отрывистая речь — 49
Охватная рифмовка — 71

Параллелизм — 124
Параллельное построение — 120
Пентаметр — 78
Перекрестная рифмовка — 71
Перенос — 74
Переносное значение — 87
Перечисление — 111
Периодическая речь — 49
Перипетия — 104
Перифраз — 43 — 44
Персонаж — 91
Песня — 110
Пиррихий — 64
План — 85, 86
Повествование — 85
Повесть — 120
Повторение — 47
Положение — 87, 104
Полустишие — 74
Послание — 126
Постоянные эпитеты — 36, 111
Поэзия — 19
Поэма — 113 — 114
Поэтика — 19 — 20
Поэтический образ — 55
Поэтический синтаксис — 46
Поэтическое определение — 34
Практическая речь — 51
Прием — 19
Проза — 18, 57
Прозаизм — 30
Прозаическая речь — 57
Противопоставление — 125
Прямое значение — 37
Пятистопный ямб — 107

Развернутая метафора — 39
Развязка — 87, 104
Размер — 57
Распространенное сравнение — 33

Рассказ — 117
Рассказчик — 89, 115, 119, 121
Ремарка — 101
Реплика — 101
Ритм речи — 48, 57
Риторический вопрос — 45
Риторическое обращение — 45
Рифма — 68
Рифмовка — 71
Роман — 117 — 119 — 122
Романтическая баллада — 115
Романтический стиль — 99
Рыцарский роман — 121

Сатира — 115, 126 — 127
Свободный стих — 79
Семейный роман — 122
Синекдоха — 43
Синоним — 24
Синтаксис поэтический — 46, 73
Ситуация — 87
Сказ — 115, 118
Сказка — 116
Сказитель — 112
Скандовка — 59
Славянизм — 29
Слезная комедия — 109
Словесный параллелизм — 125
Слово — 23
Словораздел — 73
Смежная рифмовка — 71
Событие — 89
Современная рифма — 80
Сопоставление — 111
Социальный роман — 122
Сравнение — 31—34, 111, 124, 125
Старина — 111
Стилистический прием — 124
Стиль (словесный) — 22
Стиль (литературный) — 98
Стих — 57 — 58
Стихотворение — 124
Стихотворное повествование — 110— 116
Стопа — 60 — 61
Строфа — 70 — 72
Строфическая рифмовка — 72
Сцена — 88
Сценический образ — 103
Сюжет — 88 — 89

Тема — 88
Тип — 92
Трагедия — 105
Трагический — 84
Трехсложный размер — 60, 61 — 62, 116
Тропы — 36 — 38, 54

Узнание — 105
Усеченная рифма — 69, 81
Утопический роман — 122

Фабула — 87
Фантастический роман — 122
Фантастический элемент—111, 113, 116, 117
Фигуры — 44
Фольклор — 111
Функция — 20

Характеристика — 86, 91, 104
Характеров комедия — 108
Хорей — 63
Художественная речь — 51

Цезура — 74
Цепное построение — 120
Цикл — 111, 119

Четверостишие — 72
Четырехстопный ямб — 63, 126
Чистота речи — 23

Шекспировская трагедия — 106

Эвфония — 50
Экспозиция — 104
Элегический дистих — 78
Элегия — 126
Эллипсис — 47
Эмоция — 25, 32, 91, 123
Эпиграмма — 114
Эпиграмматическая сказка — 114
Эпизодические лица — 92
Эпизоды — 82
Эпилог — 121
Эпистолярный роман — 121
Эпитет — 34 — 35, 38, 111
Эпическая поэма — 112
Эпические жанры — 97, 110 — 122
Эпический тон — 111

Явление — 102
Ямб — 63
Ясность речи — 22

ОГЛАВЛЕНИЕ.

стр.

Преподавателю-словеснику. Проф. *В. А. Десницкого* 3

Предисловие автора 11

Введение.

§ 1. Определение литературы 17
§ 2. Поэтика и история литературы 19

Часть I. **Начала стилистики.**

§ 3. Язык как художественное средство 21
§ 4. Слово как выразительное средство 23

Отбор слов различных говоров.

§ 5. Архаизмы. Варваризмы 25
§ 6. Слова различных говоров русского языка 27
§ 7. Слова разных литературных стилей 29

Выразительные средства, связанные со значением слова.

§ 8. Сравнение 31
§ 9. Эпитет 34

Тропы.

§ 10. Изменение значения слова . . . . . .
§ 11. Метафора 36
§ 12. Характер метафор и сравнений 38
§ 13. Метонимия 40
§ 14. Перифраз 42
§ 15. Приемы эмоциональной речи 44
§ 16. Построение предложений в художественном произведении. 46

Звуковой подбор.

§ 17. Ритм речи 48
§ 18. Эвфония 50
§ 19. Образность как свойство художественной литературы . . 51

Часть II. **Русское стихосложение.**

§ 20. Стих и проза 57

стр.

Классическая система русского стихосложения.

§ 21. Скандовка 58
§ 22. Трехсложные размеры 61
§ 23. Двухсложные размеры 63
§ 24. Скандовка двухсложных размеров. Пиррихии. 63
§ 25. Неметрическое ударение 65

Рифма в классическом стихосложении.

§ 26. Окончания стихов 66
§ 27. Концевое созвучие 68
§ 28. Опорные звуки 69
§ 29. Белые стихи 70

Строфа.

§ 30. Сочетание рифм 70
§ 31. Строфическое построение 72
§ 32. Цезура. Стих и синтаксис 73

Вольные размеры.

§ 33. Вольный ямб 75
§ 34. Другие вольные размеры эпохи классического стихосложения Народные размеры. Гекзаметр 76
§ 35. Современный свободный стих 78
§ 36. Рифма в современном стихосложении 80

Часть III. **Композиция.**

§ 37. Тема художественного произведения 82
§ 38. Эмоциональная сторона в художественном произведении. 84
§ 39. Повествование и описание 85
§ 40. Фабула 86
§ 41. Сюжет 88
§ 42. Время и место в художественном произведении 89
§ 43. Действующие лица 91
§ 44. Мотивировка 93
§ 45. Литературные жанры 95
§ 46. Литературные школы и стили 97

Часть IV. **Литературные жанры.**

§ 47. Жанры драматические 101
§ 48. Драматический сюжет 102
§ 49. Трагедия 105
§ 50. Комедия 107
§ 51. Драма 109

Жанры эпические (повествовательные).

Стихотворное повествование.

§ 52. Песенные формы 110
§ 53. Поэма 113

Малые стихотворные формы повествования.

§ 54. Басня 114
§ 55. Баллада 115

Прозаическое повествование.

§ 56. Новелла (сказка, рассказ) 116
§ 57. Роман 119
§ 58. Лирика 122
§ 59. Классификация лирики 125
Предметный указатель. 127

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00002857509